

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



*Coming out of the Shadows:*

O Homem e a Cidade do Noir ao Neo-noir

Inês Amorim Costa

Tese orientada pelo Prof. Doutor José Duarte e co-orientada pela Prof<sup>a</sup>.  
Doutora Teresa Cid, especialmente elaborada para a obtenção do grau de  
Mestre em Estudos Ingleses e Americanos

2018



UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



*Coming out of the Shadows:*

O Homem e a Cidade do Noir ao Neo-noir

Inês Amorim Costa

Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos

2018



## **Agradecimentos**

Um sincero obrigada a todos aqueles que contribuíram para o desenvolvimento deste projecto e sem os quais não teria sido possível terminá-lo.

Em primeiro lugar, um agradecimento muito especial ao meu orientador, Professor Doutor José Duarte, pela sua constante paciência e incentivo e pelos seus conselhos e compreensão. Muito obrigada pelo interesse e tempo dedicado. Agradeço também à minha co-orientadora, Professora Doutora Teresa Cid, por ter aceite participar e contribuir para este trabalho.

Muito obrigada aos meus amigos e familiares que demonstraram interesse pelo tema a ser desenvolvido e que me inspiraram e levaram a reflectir mais profundamente. Agradeço as ideias partilhadas e o entusiasmo contagiante.

Devo o mais profundo obrigada à minha mãe, Emília, cujas palavras sábias e encorajadoras me permitiram avançar e acreditar que todos os desafios são ultrapassáveis. Agradeço a perspectiva sempre optimista e a força inextinguível que me transmite.



## Resumo

Este estudo tem como principal objectivo trabalhar a figura masculina e a cidade no *film noir* e a sua evolução até obras de *neo-noir* da actualidade. Tendo como base os clássicos do género para uma caracterização primária do *film noir*, segue-se tentar compreender como essas características permanecem em filmes *neo-noir* contemporâneos, servindo *Drive* (2011) de Nicolas Winding Refn e *Nightcrawler* (2014) de Dan Gilroy como estudo de caso.

O *film noir* é um género maioritariamente associado a Hollywood, marcado por uma série de características formais, como o tratamento da luz, mas também por aspectos temáticos, como a ambivalência moral e a cidade marcada pelo crime e pela violência, onde nasce o atípico protagonista anti-herói. Embora o surgimento do *noir* resulte de um momento marcado pela tensão do pós-II Guerra Mundial, este trabalho pretende analisar o modo como as temáticas exploradas pelo género são abordadas e actualizadas no *neo-noir*, comprovando o seu carácter intemporal e a importância do género.

Esta análise passará pela leitura do percurso do protagonista e da relação que este estabelece com a cidade, bem como pela das suas motivações que o deslocam da linha comportamental habitual. Este estudo pretende, ainda, analisar a relação entre o *noir* e o *neo-noir*, evidenciando temáticas que se mantêm constantes, como a corrupção moral, a traição ou a alienação.

Palavras-chave: *film noir*, *neo-noir*, cinema, cidade, homem





## Abstract

The main goal of this study is to analyze the male figure and the city in film noir and their evolution up to the neo-noir films of the present time. Using the classics of the genre for a primary characterization of the film noir, the study attempts to understand how these characteristics remain in contemporary neo-noir films, using *Drive* (2011) by Nicolas Winding Refn and *Nightcrawler* (2014) by Dan Gilroy as case studies.

Film noir is a genre mostly associated with Hollywood, shaped by a series of formal characteristics, such as lighting techniques, but also by thematic aspects, such as moral ambivalence and a city shaped by crime and violence, where the atypical antihero protagonist is born. Although the development of noir results from a moment marked by the strains of the post-World War II, this work aims to analyze the way in which the themes explored by the genre are approached and updated in the neo-noir, proving its timeless nature and the importance of the genre.

This analysis will be based on the reading of the protagonist's journey and the relationship he establishes with the city, and on the motivations that separate him from a usual kind of behavior. This study aims to analyze the relationship between noir and neo-noir, highlighting themes that remain constant, such as moral corruption, betrayal or alienation.

Keywords: film noir, neo-noir, cinema, city, man



## Índice

Agradecimentos .....	i
Resumo .....	iii
Abstract.....	v
Introdução .....	1
<i>Film noir</i> – Período Clássico .....	4
Questões de género e estilo .....	4
Algumas notas sobre o género <i>noir</i> .....	12
Influências do Expressionismo Alemão.....	16
Pontos de concordância com o cinema francês da década de 30 .....	20
Considerações sobre os antecedentes americanos da década de 30 .....	23
<i>Neo-noir</i> – A Continuidade do Género .....	26
Principais características .....	26
A Cidade .....	39
Estudos de Caso - <i>Drive</i> (Nicolas Winding Refn, 2011) e <i>Nightcrawler</i> (Dan Gilroy, 2014).....	56
<i>Drive</i> .....	57
<i>Nightcrawler</i> .....	72
Conclusão .....	87
Bibliografia.....	92
Filmografia .....	98



## Introdução

O ser humano, em particular a figura masculina, e a cidade têm uma relação central em várias vertentes artísticas, nomeadamente no cinema, já que os tempos modernos parecem trazer uma dinâmica cada vez mais complexa e intrínseca a esta ligação, tornando a cidade o cenário ideal para a representação das vivências do homem. Este estudo pretende averiguar e aprofundar a forma como esta relação se estabelece no *film noir* enquanto género cinematográfico, olhando em particular para a sua evolução até às obras *neo-noir* contemporâneas. Servem *Drive* (2011) de Nicolas Winding Refn e *Nightcrawler* (2014) de Dan Gilroy como estudos de caso, por serem relevantes devido à sua actualidade e às perspectivas que apresentam do género, para além dos temas que trabalham.

A primeira parte deste estudo será dedicada a questões de género e estilo relativamente ao período clássico do *noir*, sendo abordadas as perspectivas de vários críticos e historiadores, numa tentativa de tentar encontrar a definição que se enquadre melhor para a análise aqui pretendida e também para melhor compreender o *film noir*. Simultaneamente, pretende-se estabelecer as principais características deste tipo de cinema, passando pela forma como se destaca visualmente e pelos seus elementos estruturais mais reconhecíveis. Assim, e apesar da dificuldade em definir *noir*, através da identificação e descrição das suas convenções e iconografias este conceito ganhará uma forma mais definida e o seu estudo ficará mais acessível.

Deste modo, e ainda no primeiro capítulo, serão abordadas as maiores influências do *film noir* que incluem o Expressionismo Alemão, o cinema francês dos anos 30 do século passado e os filmes de *gangsters* americanos também da mesma década de 30. Estas referências serão essenciais para uma melhor compreensão do desenvolvimento do *noir*, o que permite contextualizar o seu surgimento e compreender a sua influência a nível criativo para o cinema em Hollywood.

No segundo capítulo será introduzido o conceito/fenómeno de *neo-noir* enquanto continuação do *film noir*. Aqui também haverá a intenção de delimitar em que consiste este movimento, de forma a torná-lo num conceito que possa ser estudado e aplicado, apesar da sua origem tão recente. Neste sentido, será necessário observar o que distingue o *neo-noir* do *noir* do período clássico e de que maneira as mesmas temáticas e abordagens estilísticas são aplicadas na contemporaneidade, onde surgem novos cineastas e novos contextos sociais e culturais. O *film noir* parece surgir inicialmente

com uma fórmula pouco flexível, ou seja, com personagens e linhas de acção muito delimitadas, e é o *neo-noir* que, ao acentuar as suas características base e ao trabalhar com maior liberdade de expressão, desenvolve uma série de novas possibilidades, criando uma nova dinâmica, evitando a estagnação do género e mantendo a sua relevância. Este desenvolvimento é essencial para a abordagem a ser feita em relação aos filmes que servem de estudos de caso.

No entanto, primeiramente e num penúltimo capítulo, será estudada a importância do espaço urbano no *noir*. É a cidade, em particular durante a noite, que potencia a existência de certas actividades e determinados comportamentos que constituem os enredos do género. A cidade tem um efeito avassalador sobre o seu protagonista e o *film noir*, através de inúmeros enquadramentos e escolhas estilísticas, reflecte esta forte ligação entre o homem e o espaço que este ocupa. Esta ligação parece ter como base duas ideias centrais: a noção de que o espaço citadino é complexo, acabando por envolver o homem nas suas muitas ramificações, e a ideia da cidade enquanto labirinto que enreda o protagonista do *noir* e o leva muitas vezes numa viagem descendente. A passagem do *noir* do período clássico para o *neo-noir* irá também reflectir uma evolução nessa relação.

Por último, num momento final deste estudo serão abordados os estudos de caso anteriormente referidos. A abordagem é baseada na inquirição do modo como estes filmes podem ser considerados *neo-noir* e como desenvolvem e apresentam temáticas essenciais para o seu desenvolvimento. Tanto *Drive* como *Nightcrawler* trabalham questões muito familiares ao *noir*, passando pela violência e pela criação de um anti-herói, bem como pela sua realização de actividades ilícitas e as constantes deslocações pelo espaço urbano que, também nestes filmes, se apresenta como um labirinto sem saída. Estes filmes são exemplos adequados da tradição *noir* e da sua actualização em *neo-noir* e são filmes que têm a cidade e o homem como temas centrais. Ambos são marcos importantes de cada realizador: no caso de Refn, este é o seu primeiro filme em solo americano e, no caso de Gilroy, é o seu primeiro trabalho enquanto realizador. Além disso, ambos os filmes foram aclamados pela crítica, e mostram diferentes visões (europeia da parte de Refn e americana da parte de Gilroy) sobre o mesmo género e cultura.

As grandes questões a ter em conta na análise de *Drive* serão a ambiguidade moral e a estilização da violência, o que permite compreender a forma como o protagonista deste filme se transforma num (anti-)herói devido às circunstâncias que lhe

são impostas pela cidade. Por sua vez, em *Nightcrawler*, o sensacionalismo servirá de pano de fundo para compreender a maneira como a necessidade de se alimentar de imagens sensacionalistas é central na sociedade americana, originando figuras como a do protagonista deste filme. No filme e na análise proposta estudam-se a violência e a sua comercialização, sendo aqui também mostrada uma enorme ambiguidade moral pelas diferentes personagens, em particular o protagonista.

Assim, *Coming out of the Shadows*, título escolhido para este estudo, surge como exemplificativo de uma noção estética e temática dos géneros cinematográficos que se pretende trabalhar. Ao mesmo tempo, o sair das sombras relaciona-se com a intenção de trazer clareza à figura central deste tipo de cinema, cuja aura misteriosa é essencial para a sua caracterização e para o interesse em realizar uma análise sobre o seu comportamento. No mesmo sentido, e ao estudar-se o universo do *noir*, as zonas e as actividades mais obscuras da cidade serão centrais para o estudo do mesmo, sendo retiradas das sombras e expostas à luz destes filmes que têm vindo a explorar o lado negro do espaço urbano que é criado pelo homem, mas que também o contamina. O sair das sombras também se relaciona com a vontade crescente deste tipo de cinema em enfrentar, sem rodeios, questões morais e complexas típicas das vivências urbanas. Finalmente, o título deste estudo surge, de alguma forma, ligado ao título *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classic Film noir* (2011), de Gene D. Phillips, obra que continua o trabalho de muitos outros estudiosos no sentido de aferir e aprofundar o estudo do *noir* e que é uma referência para o presente trabalho.

Como tal, o estudo aqui apresentado explora o *film noir* e o *neo-noir* e os seus contextos e motivos, mas também as razões que alimentaram as suas narrativas e garantiram a ambos um lugar na história do cinema com a sua visão única e arrojada que é baseada, em parte, nas intenções e motivações mais sombrias do ser humano.

## ***Film noir* – Período Clássico**

### Questões de género e estilo

Nas diferentes abordagens feitas ao *film noir*, a primeira grande questão que é colocada surge relativamente à dificuldade de conseguir determinar o que caracteriza um filme *noir* e se este é um género ou um estilo, tal como Andrew Dickos evidencia no seu estudo *Street with No Name* (2002). *Film noir* é um género, ou seja, um objecto com uma linguagem iconográfica e convenções próprias ou é um estilo cinematográfico<sup>1</sup>, fruto de um momento particular na História do Cinema e produto de técnicas fílmicas específicas que expandem a narrativa, dando-lhe um tom próprio?

Thomas Sobchack (1975: 196) considera que aquilo que é central para definir um género cinematográfico é a narrativa. Isto é, o contexto histórico em que se insere não é relevante, apenas importa que tenha como propósito a construção de uma forma ideal inerente, que não é afectada pela sua passagem pelo tempo. Considerando esta definição, o *noir* pode ser descartado enquanto género porque, apesar de ser reconhecível a nível de imagem e iconografia, não parece ter uma forma ideal definida.

Além disso, Sobchack (1975: 197) refere ainda que não há espaço para ambiguidade num género cinematográfico, e o *film noir*, mesmo com personagens e iconografia familiares, raramente se apresenta sem ambiguidade.

Perante este obstáculo na constituição do *noir* enquanto género, muitos críticos apresentam como alternativa a hipótese de o *film noir* consituir um desvio da definição base de género ou, em casos mais extremos, de o *noir* se emancipar da definição de género. Raymond Durnat (1967: 106) defende que o estatuto de género do *noir* é discutível, no sentido em que este surge associado a um tipo de ambiente permanente, “a gloomy cynicism”, ou a um período de tempo específico, os anos 40: “Thus noir could signify an attitude, or a cycle, or a subgenre, or a tonality.”

Já John Whitney (1976: 322) chega à conclusão de que o *noir* surge da absorção de conteúdos de vários géneros, como os filmes de detectives privados, os filmes de *gangsters*, os policiais, ou os melodramas.

---

<sup>1</sup> Entende-se por género cinematográfico “uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras” e que este deve passar pela “identificação de um esquema genérico” (Nogueira, 2010: 3-4).



Por sua vez, Alfred Appel (1975: 23) afirma que o *noir* não é um género, uma vez que as suas características não são de identificação tão imediata e exacta quanto as de um *western*, por exemplo, que pertence aos géneros cinematográficos clássicos. Assim, o autor defende que o *noir* é um tipo de filme típico dos anos 40 e inícios dos anos 50 em Hollywood, pertencente à família dos filmes de *gangsters* e dos *thrillers*. Desta forma, Appel considera que a primeira definição de *film noir* por parte dos cineastas franceses é apropriadamente imprecisa, “film noir is a matter of manner, of mood, tone, and style” (1975: 23).

Contudo, e apesar das opiniões e definições divergirem, estas parecem manter um aspecto em comum: o *film noir* relaciona-se ou está em justaposição com as histórias de outros tipos de filme. Por isso, Andrew Dickos (2002: 3) considera que o problema daqueles que estudam o *film noir* reside no facto de este se situar algures entre um género histórico e um género teórico.

Considerando a forma como um género enquanto entidade pode ser descrito, Tzevan Todorov (1990: 17) notou dois pontos de vista: o de observação empírica e o de análise abstracta. Numa sociedade, a recorrência de certas propriedades do discurso estão institucionalizadas e os textos individuais são produzidos e interpretados em relação à norma constituída por essa codificação. Um género, seja literário ou não, não é nada mais do que a codificação de propriedades discursivas. Atributo facilmente associado ao *noir* como refere Andrew Dickos:

[...] film noir speaks to us in certain patterns of visual narration and, through them, establishes a bleak mood that defines the melodramatic conventions of story and character in peculiar recurrence to their time (mostly, the 1940s and 1950s) and place (Hollywood’s representation of modern urban America), we come to recognize such a cinema as a discrete area of investigation. (2002: 3)

A definição de género de Todorov parece incluir o *noir*, contrariamente à noção mais redutora de Sobchack.

René Wellek e Austin Warren (1977: 231) desenvolveram a noção de que o género tem forma exterior (métrica ou estrutura específica) e forma interior (atitude, tom ou propósito). De forma semelhante a Todorov, os autores revelam a preocupação em fazer coincidir a realidade histórica do constituinte com a sua realidade discursiva, concluindo que o género é o resultado da combinação entre poéticas gerais com história factual. O género vai inevitavelmente comunicar de forma indirecta com a sociedade em

que está inserido através da sua institucionalização. Isto é aplicável à cultura de Hollywood e à sociedade americana no geral, porque o *noir* evidencia as propriedades constituintes da sociedade a que pertence e, desta forma, o produto cinematográfico surge como um conjunto de convenções culturais.

É inegável que o *film noir* tem fortes ligações com o contexto social e histórico em que se inseria, no entanto, devido às suas dimensões filosóficas e aos métodos discursivos, este tipo de cinema desenvolveu uma espécie de aura mítica, como observa Dickos, o que parece dificultar a sua categorização:

But it has been the ineffability of its psycho-philosophical stance as a modern experience, with the corresponding formal depiction of bleak mood; the hardened and nihilistic attitudes of its characters, with their often obsessive drives; and an aura of hopelessness and doom that envelopes their lives, that has given hesitation here. (2002: 4)

Por outro lado, o espectador parece ter facilidade em identificar os filmes com características *noir*, uma vez que as suas referências são sempre reconhecíveis. Ainda assim, mantém-se uma resistência em identificar este tipo de cinema nascido da Segunda Guerra Mundial, cujo crescimento não deveria ser apenas visto como um desenvolvimento histórico, mas também uma resposta estética específica à visão que se tinha vindo a criar da condição humana.

Quando se tenta analisar o *film noir*, é possível encontrar algo cuja existência no mundo não é objectiva, nem um paradigma que certos filmes adaptam. O *noir*, como argumenta James Naremore, parece não ser fruto de um grupo de características formadas, mas sim de um discurso, “a loose evolving system of arguments and readings that helps to shape commercial strategies and aesthetic ideologies” (1998: 11). Como qualquer género, o *film noir* é um fenómeno discursivo intersubjectivo, ou seja, uma fabricação. Para reforçar esta noção, é necessário ter em conta que, em relação ao *noir*, são tipicamente reconhecidas quatro fontes: o expressionismo alemão, o realismo poético francês, a literatura *hard-boiled* americana e os filmes policiais americanos. Além disso, caso se aceite que o *film noir* continua a existir na contemporaneidade, embora actualizado, abre-se a possibilidade de que o género ganha uma nova forma a cada novo filme criado, tal como sugere Mark Bould (2005: 5), referindo que as omissões e adições dos novos filmes impulsionam o processo complexo de definição de um género em constante estruturação e reestruturação.

Aceitando que o *film noir* está de acordo com os parâmetros de um género, deve ter-se em consideração as dimensões históricas para a sua criação e, seguindo os estudos de Robert Porfírio (1979: 17), é possível reconhecer quatro fases distintas do seu desenvolvimento: do período inicial à fase de experimentação (1940-43), o período das produções inteiramente de estúdio com os detectives privados (1944-47), o período *on location*, semidocumentário e sobre problemas sociais (1947-52) e, finalmente, o período final de fragmentação e decadência.

Esta perspectiva de Porfírio encara o *noir* como um movimento, contudo parece ser perfeitamente plausível que esta divisão em períodos se aplique ao *noir* enquanto género, uma vez que funciona como o reconhecimento das suas influências históricas durante e depois da Segunda Guerra Mundial. Ainda assim, o primeiro reconhecimento do *film noir* aparenta sempre dar-se a nível estético, pois é nesse parâmetro que este tipo de cinema se distingue. Raymond Borde e Étienne Chaumeton (1955: 17) identificam uma série de temas que marcam o estilo *noir*: “It juxtaposed certain themes within the framework of a particular technique: unusual plots, eroticism, violence, psychological ambivalence within criminal parties.” Por outro lado, não lhe reconhecem na totalidade as ramificações necessárias que transformam um estilo numa nova expressão narrativa.

Apesar das diferentes abordagens, parece existir um ponto de concordância no facto de o *film noir* ser, acima de tudo, reconhecido pelo seu estilo visual, cujos primórdios remontam à *Golden Age* do cinema alemão dos anos 20. A grande influência é o tratamento da luz. Técnicas como iluminação *low-key*, usadas para a criação do efeito de contraste *chiaroscuro*, constante no Expressionismo Alemão, apontam para um discurso cinematográfico que remete para além do visual e que reflecte sobre o lado obscuro da condição humana. Exemplo disso é o cinema alemão designado por *kammer spiele*, que retratava intimamente a vida da classe média-baixa. Em cenas exteriores, o tratamento dado à luz é notório, especialmente na forma como esta é usada para produzir sombras exageradas e distorcidas, criando um ambiente de paranóia e desejo de fuga. Em cenas interiores, a luz tem o mesmo tratamento desproporcional, mas aqui é utilizada para criar a sensação de encurralamento. Outra questão formal que liga o expressionismo ao *film noir* é a utilização de planos picados e contrapicados. O *noir* trabalha a cena de forma selectiva e dramática, tal como Paul Schrader observa: “the typical *film noir* would rather move the scene cinematographically around the actor than have the actor control the scene by physical action.” (1996: 101)

Além destes reconhecíveis elementos estruturais do *noir*, Dickos (2002: 6) enumera vários outros essenciais para o seu estatuto enquanto género:

- O contexto urbano ou de influência urbana, maioritariamente com cenas nocturnas;
- Um contexto moderno do século XX, com uma latitude que permite a sua extensão até aos dias de hoje;
- A ausência de uma estrutura cômica, apesar de o *film noir* poder ter elementos cômicos e a cinematografia de alguns realizadores, como Alfred Hitchcock ou Billy Wilder, levantarem alguns problemas neste parâmetro, uma vez que frequentemente trabalham com um humor cruel e corrosivo muito próprio;
- Uma negação das convenções sociais e felicidade doméstica por parte do protagonista através da sua inatingibilidade ou recusa;
- Uma afirmação de individualidade definida através do assassinato de alguém em desafio aos costumes sociais modernos e à lei;
- Uma representação icónica do assassinato por um actor de renome ou através de uma interpretação brilhante por parte de um actor menos conhecido.

São igualmente de referir as convenções da estrutura narrativa que tornam o *film noir* distinto, apesar de não lhe serem exclusivas, e onde podem ser incluídas as seguintes:

- *A femme fatale*;
- Personagens activas e sexuais e personagens passivas e não sexuais;
- Narração em voz off e o *flashback*, normalmente do ponto de vista do protagonista masculino;
- Frequente construção de um retrato, como em *Laura* (1944), *The Woman in the Window* (1944) ou *Scarlet Street* (1945);
- Telefones que veiculam notícias más e, muitas vezes, incriminadoras. Exemplo claro é o dos filmes *Sorry, Wrong Number* (1948), ou *Detour* (1945), onde o telefone é literalmente utilizado como um instrumento de

matança, ou *Double Indemnity* (1944), onde um dictafone regista a confissão de Walter;

- Amnésia temporária muitas vezes sofrida por personagens do *noir*, associada à popularidade da psicologia freudiana no cinema americano do pós-guerra. Exemplos disto são *Phantom Lady* (1944), *My Name is Julia Ross* (1945), *Black Angel* (1946), *Somewhere in the Night* (1946) e *The Dark Past* (1948). A psicologia em si ganha um papel sinistro e manipulador no *film noir*, notória na importância dada aos pesadelos e devaneios que funcionam como sintomas de medos ou desejos escondidos. *The Woman in the Window* e *Scarlet Street* são exemplos disto;
- Carros que funcionam como acessórios indispensáveis para fugir, mas que determinam também a impossibilidade dessa mesma fuga;
- Apartamentos que são o espaço de vivência da maioria das personagens do *film noir*, o que determina o seu lado claustrofóbico e urbano;
- Coleções de arte que sugerem corrupção e decadência, como acontece em *The Maltese Falcon* (1941) ou *Laura*;
- Importância da presença de clubes nocturnos, luzes néon, isqueiros, gabardinas, quartos de hotel, salões de bilhar, ringues de boxe, ginásios, para além de armas e determinadas roupas que caracterizam a iconografia do *film noir*.

Estas características de narração, convenção e iconografia transmitem uma visão perturbada ao espectador, o que é justificável tendo em conta que o *film noir* surge num tempo em que se vivia um momento de grande tensão e parecia não existir esperança para uma humanidade encarada como autodestrutiva. Surge um novo mundo moderno e uma crise de adaptação às suas novas realidades, tal como Dickos observa:

And the task of responding to it had to be a somber assignment to the artists, writers, and philosophers who had seen too much to deny an essential dark force in man's relationship with himself and others.  
(2002: 8)

Dickos defende, assim, que são aqueles ligados à arte ou à filosofia que têm o papel de ajustar o olhar da sociedade perante um mundo novo marcado pela Segunda

Guerra Mundial. Deste modo, o género existe a nível histórico e estético e surge através de impulsos que dão origem à sua criação.

Sylvia Harvey (1978: 22) acrescenta ainda que as acções criminosas, os desejos vorazes, as paixões e as fraquezas que preenchem o mundo do *noir* reflectem a nossa própria rejeição de uma sociedade construída na negação destas motivações transtornantes. No *noir* representa-se este desequilíbrio através de um trabalho formal que passa pelos enquadramentos, que são por si só desequilibrados e criam uma composição perturbadora, pelos contrastes de luz, pela prevalência das sombras e pelo uso de ângulos invulgares de filmagem, criando uma tensão visual:

In film *noir* these strained compositions and angles are not merely embellishments or rhetorical flourishes, but form the semantic substance of the film. The visual dissonances that are characteristic of these films are the mark of those ideological contradictions that form the historical context out of which the films are produced. (1978: 22-23)

Em 1978, James Damico já tinha formado e proposto um modelo de trabalho para o *film noir*, que se baseava nas personagens e na estrutura do enredo, de forma a evitar listas enciclopédicas e as complicações que estas pareciam trazer:

Either because he is fated to do so by chance, or because he has been hired for a job specifically associated with her, a man whose experience of life has left him sanguine and often bitter meets a not-innocent woman of similar outlook to whom he is sexually and fatally attracted. Through this attraction, either because the woman induces him to it or because it is the natural result of their relationship, the man comes to cheat, attempt to murder, or actually murder a second man to whom the woman is unhappily or unwillingly attached (generally he is her husband or lover), an act which often leads to the woman's betrayal of the protagonist, but which in any event brings about the sometimes metaphoric, but usually literal destruction of the woman, the man to whom she is attached, and frequently the protagonist himself. (1978: 137)

Esta estrutura narrativa está presente nos livros *The Postman Always Rings Twice* (1934) e *Double Indemnity* (1936) de James M. Cain e é encontrada em nove filmes *noir*, nos quais Damico se centra: *Double Indemnity*, *The Woman on the Window*, *Scarlet Street*, *The Killers* (1946), *The Postman Always Rings Twice* (1946), *Out of the Past* (1947), *The Lady from Shanghai* (1948), *Pitfall* (1948) e *Criss Cross* (1949).

Damico considera ainda que *The Maltese Falcon* antecipa aspectos chave, enquanto *Murder, My Sweet* (1944) e *The Blue Dahlia* (1946) contêm apenas pequenas variações.

Apesar de Damico reconhecer que existem muitas outras vertentes a ter em conta neste modelo, tal como a atmosfera penetrante da corrupção, do crime e da psicopatologia, o autor argumenta que o modelo pode ser utilizado para excluir certos filmes do cânone do *film noir*, como os semidocumentários do pós-guerra. Damico argumenta ainda que o seu modelo possibilita a compreensão da forma como os outros filmes alteraram estes elementos e os condensaram ou expandiram.

As considerações deste autor levantam problemas na tentativa de delimitar um género, equiparável à distinção entre análises semânticas e sintácticas. Usando as definições de Rick Altman (1999: 219), a semântica faz uma análise em que cataloga características, atitudes, personagens, planos e localizações comuns, o que resulta numa lista exaustiva, mas com pouco poder explicativo. Por outro lado, a análise sintáctica, tal como o modelo de Damico, identifica e explora certas relações constitutivas entre características presentes numa série de textos canónicos, que servem de exemplo para as preocupações centrais particulares a um género. O que Damico oferece é uma fórmula narrativa que surge de algum modo num número significativo de filmes *noir*, mas que não pode ser vista como exclusiva, a não ser que sejam incluídos todos os filmes que seguem a fórmula e se exclua todos os que não a seguem.

O que é notável é que os filmes *noir* partilham várias estruturas narrativas e temáticas que, por vezes, se sobrepõem e interagem. Além disso, como referido anteriormente, os filmes *noir* também partilham elementos visuais distintos, como as técnicas de iluminação, cujos padrões não eram convencionais em Hollywood. O aumento da profundidade de campo tornou os planos mais ambíguos e as composições desequilibradas introduziram tensão na *mise-en-scène*, tornando subjectiva a perspectiva objectiva de terceira pessoa ao transformar a diegese de forma a expressar os conflitos interiores e entre personagens (Bould, 2005: 12).

Apesar da importância do estilo visual do *film noir*<sup>2</sup>, a afirmação feita por vários críticos de que o *noir* é um estilo e não um género não parece ser sustentável, uma vez que o *noir* aparenta ser o resultado da interação de estilo, narrativa e tema. Posto isto, o mais próximo de uma solução a que se pode chegar para resolver este problema de

---

<sup>2</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre o estilo do *film noir* consultar Bordwell, Staiger e Thompson (1988), bem como Place e Peterson (1974).

definição de género é evitar a sugestão de que um género pode ser definido por apenas um paradigma.

#### Algumas notas sobre o género *noir*

Na sua análise do desenvolvimento acerca do *film noir*, o autor Mark Bould (2005: 14) reflecte sobre o facto de o *noir* ter sido categorizado em retrospectiva, o que significa que nenhum realizador se propunha a fazer um *noir*, pois a sua designação e o seu significado ainda não tinham chegado à língua inglesa quando os clássicos do *film noir* foram feitos. No entanto, Bould conclui também que sugerir isto invalida o estatuto de género do *noir* e ignora o facto de que o desenvolvimento de uma categorização genológica de um grupo de textos relacionados vem sempre depois da criação dos mesmos e, por isso, a caracterização de um género tem de ser sempre, pelo menos inicialmente, feita em retrospectiva.

Por sua vez, Steve Neale (2000: 3) revela alguma preocupação relativamente aos efeitos de homogeneização impostos pela categorização de um género, tal como o apresenta Damico. Por outro lado, o autor parece implicar que esse efeito é exclusivo ao *noir*, quando é aplicável a qualquer género. Actualmente, é impossível negar que *The Great Train Robbery* é um *western*, mas em 1903 este género ainda não estava estabelecido no cinema. Tal como refere Bould, um género surge através de mecanismos de *feedback* complexos que envolvem produtores, distribuidores, exibidores, consumidores, intérpretes e outros agentes discursivos (2005: 15). O *film noir* parece emergir como um fenómeno discursivo intersubjectivo na crítica francesa e americana.

Acredita-se que o termo deriva de *Série noire*. Esta era uma colecção francesa de romances policiais que começaram a ser publicados em 1945. No entanto, o termo *noir* já era usado em França antes da Segunda Guerra Mundial, normalmente pela imprensa com afiliações políticas de direita para denegrir a cultura de esquerda. Alguns filmes feitos em França no final dos anos 30 chegaram mesmo a ser descritos como *film noirs* na década seguinte.

Contudo, nenhum destes termos foi aplicado ao cinema americano até 1946, momento em que Nino Frank, crítico francês, faz a ligação entre os filmes *Double*



*Indemnity*, *The Maltese Falcon*, *Murder, My Sweet* e *Laura* e a revolução na literatura policial americana iniciada pelo escritor Dashiell Hammett. Anteriormente, as personagens de detectives funcionavam como mecanismos racionais perfeitos, mas as personagens de Hammett tinham defeitos. Esta diferença surge, como reflecte Bould, da ênfase que os filmes passaram a dar à psicologia das personagens, ao invés de se concentrarem apenas na investigação e na reconstrução de crimes: “The crime film was psychologised by first-person narration and closely-observed facial expressions, gestures and dialogue.” (2005: 15)

Nesse mesmo ano, outro crítico francês, Jean-Pierre Chartier, chamou aos filmes *Double Indemnity*, *Murder, My Sweet*, *The Postman Always Rings Twice* (1946) e *The Lost Weekend* (1945) filmes *noir*, sugerindo que estes eram tão obscuros que certos filmes franceses já não podiam ser considerados *noir*.

Naremore (1998: 22), no seu estudo sobre o *film noir*, reflecte sobre a visão surrealista de Raymond Borde e Etienne Chaumeton, que consideravam que a essência do *noir* surgia de um sentimento de descontinuidade, de uma crítica liberal de esquerda das ideologias da burguesia e da erotização da violência:

Above all, noir produces a psychological and moral disorientation, an inversion of capitalist and puritan values, as if it were pushing the American system toward revolutionary destruction. (Naremore, 1998: 22).

Por sua vez, para os críticos existencialistas o *film noir* retrata um mundo obcecado pelo regresso a um passado e a um caminho marcado por cantos escuros e pela ausência de saída e encurralamento. Onde os surrealistas viam “anarquia perversa” e “teatro de crueldade”, os existencialistas viam um “humanismo desesperado” (ibid.). Esta crítica existencialista está presente nos estudos de Jean-Paul Sartre e André Bazin, um dos fundadores dos *Cahiers du Cinéma*, revista francesa que surge em 1951 e onde se publicavam ensaios sobre cinema. Naremore via uma conjuntura significativa na ligação entre estes críticos franceses e o *noir*:

The terms film noir and auteur began to work in tandem, expressing the same values from different angles [...] Film noir was a collective style operating within and against the Hollywood system; and the auteur was an individual stylist who achieved freedom over the studio through existential choice. But the auteur was more important than the genre. [...] the Cahiers group always subordinated general forms to personal visions. (1998: 26-7)

De facto, dois críticos dos *Cahiers* vieram a fazer filmes que evocavam o *film noir* – *À Bout de Souffle* (1960) de Jean-Luc Godard e *Tirez sur le Pianiste* (1960) de François Truffaut – embora ambos tenham sido concebidos através de visões pessoais.

Em 1945, o crítico americano Lloyd Shearer descreve uma recente tendência em Hollywood de produções de histórias policiais *hard-boiled* e *gut-and-gore*, dando molde a um tema que combina assassinatos com motivações plausíveis e fortes implicações freudianas (9). No entanto, o primeiro tratamento anglófono substancial do *film noir* surge em 1968 com a obra *Hollywood in the Forties* de Charles Higham e Joel Greenberg. Este livro tem ainda grande interesse nos dias de hoje, possibilitando ao seu leitor uma noção sobre a formação de um género, tendo também contribuído para evidenciar a importância da iconografia no *noir* e do impacto dos realizadores e compositores que emigraram da Alemanha e da Áustria para os Estados Unidos.

Em 1970, Durnat escreve o ensaio “Paint It Black: The Family Tree of Film noir”, no qual insiste, como referido anteriormente, que o *noir* deveria ser apenas avaliado em relação ao tema e tom e, por isso, não o considerava um género como o *western* ou os filmes de *gangsters* (84). Paul Schrader em “Notes on Film Noir” (1972) sublinha estas mesmas ideias e não considera o *film noir* um género, argumentando que este não está definido por convenções ligadas aos cenários ou aos conflitos, mas sim por convenções mais subtis como o tom e o ambiente (99). Contudo, este autor parece contradizer-se quando afirma que o *noir* corresponde a um período específico da história, tal como o Expressionismo Alemão ou a *nouvelle vague* francesa, uma vez que descreve o *film noir* tendo em conta o seu cenário e conflitos envolventes: “Hollywood films of the 1940s and early 1950s which portrayed the world of dark, slick city streets, crime and corruption.” (100). Schrader argumenta que quase todos os filmes dramáticos feitos em Hollywood entre 1941 e 1953 contêm elementos *noir* (ibid.), o que, apesar de pouco fundamentado, traz de novo à superfície o dilema de delimitação de um género. O autor chega a questionar-se sobre quantos elementos *noir* são necessários para fazer um *film noir* (ibid.), interrogação que parece ter alguma pertinência.

É em 1978, com a publicação da coleção *Women in Film Noir* (1978) de E. Ann Kaplan, que surge uma das intervenções anglófonas mais relevantes para o género, recolhendo ensaios de académicos e críticos empenhados em compreender o cinema tendo em conta questões de género, sexualidade, política, psicanálise e semiótica. Estes estudos trataram o *noir* com familiaridade suficiente para o analisar e criticar, ao invés

de o descrever, o que esteve, em parte, no centro do desenvolvimento teórico dos estudos cinematográficos.

*Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir* (1983) de J. P. Telotte apresenta-se como uma examinação cuidadosa de convenções específicas das formas narrativas distintas do género, onde o autor identifica quatro estratégias narrativas ou formações discursivas dominantes. A primeira é sobre como a maioria dos filmes *noir* utilizaram a narração objectiva na terceira pessoa clássica de Hollywood, em que o narrador descreve os acontecimentos de um ponto de vista objectivo. A segunda reflecte sobre como o sucesso de *Double Indemnity* incentivou a utilização de narrativas em *flashback* combinadas com voz off em mais de 40 *noirs*. A terceira observa que se utiliza, por vezes, planos subjectivos em combinação com a voz off de uma personagem, (*Lady in the Lake* [1947], por exemplo, foi filmado quase exclusivamente desta maneira). A quarta atenta na forma como o estilo documental de filmes como *Boomerang!* (1947) e *The Naked City* (1948) combinavam duas formações discursivas, ao unir a câmara de filmar com uma voz off autoritária que guia o espectador através da narrativa (12).

Também Frank Krutnik trabalha uma série de ideias relacionadas com o *film noir* em *In a Lonely Street* (1991). Nesta obra, o autor enfatiza a relação entre o *film noir* e a literatura *hard-boiled*, estabelecendo vários ciclos de filmes policiais americanos nos anos 40 e 50 e desenvolvendo uma teoria baseada em psicanálise e género relativamente às representações masculinas em *thrillers*. Mais tarde, Naremore em *More Than Night: Film Noir in its Contexts* (1998) reduz o *noir* ao seu estatuto histórico, analisando o termo como uma espécie de mitologia, ao considerar os filmes, as memórias e as análises críticas sempre em contextos históricos (2).

Por sua vez, Paula Rabinowitz em *Black & White & Noir* (2002) inverte a ideia de Naremore e trata o *film noir* como algo derivado de um contexto para entender a história e as paisagens dos Estados Unidos. Por seu lado, Edward Dimendberg em *Film Noir and the Spaces of Modernity* (2004) encontra no *noir* uma espécie de armazém de memórias, ou seja, um registo das rápidas mudanças que se verificaram na paisagem urbana dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. De uma forma ou de outra, todos estes autores contribuíram para diferentes análises do *noir* e, ao mesmo tempo, para uma melhor compreensão dos seus propósitos, características e temas. Feito este tipo de reflexão, importa neste momento perceber quais as influências que o *film noir* evidencia.

## Influências do Expressionismo Alemão

Muitos filmes *noir* americanos foram realizados por emigrantes alemães ou vienenses, que participaram na *Golden Age* do cinema alemão entre 1919 e 1933. Desta forma, são notáveis as influências do Expressionismo Alemão no *film noir*, destacando-se duas vertentes estilísticas. Em primeiro lugar, a iluminação em *chiaroscuro*, que contrastava a iluminação frontal e de pouca intensidade com luzes fortes e planos aproximados, uma técnica essencial na linguagem cinematográfica dos anos 20. Os cineastas alemães, servindo-se de técnicas expressionistas, estilizaram estes efeitos para desenvolver dramas que reflectem isolamento, ansiedade e medo. Criaram o *stimmung*, a aura de um objecto filmado, e o *umwelt*, a luz que gera o reconhecimento de um objecto ou personagem. Realizadores alemães, como Fritz Lang, F. W. Murnau, G. W. Pabst e Paul Leni, trabalhavam a luz e a escuridão para exprimir sentimentos sombrios e irracionais, visíveis nos cenários e nos gestos faciais das personagens, e que ilustravam o contexto histórico do seu país após a derrota na Primeira Guerra Mundial. No *film noir*, o *chiaroscuro* é modificado de forma a expressar as ansiedades do seu tempo, o período pós Segunda Guerra Mundial.

Estas ansiedades fazem-se notar maioritariamente no espaço urbano, local de maior concentração populacional. Neste sentido, o Expressionismo Alemão desenvolve-se na cidade que o *noir* viria a explorar de forma mais intensa: uma cidade artificial e com uma iconografia que é reconhecida pelos seus habitantes. Grandes exemplos desta representação urbana são *Der Letzte Mann* (1924), onde Murnau trabalha os contrastes entre as zonas pobres e ricas da cidade, e *Die Freudlose Gasse* (1925), em que Pabst explora uma zona da cidade de Viena do pós-guerra especialmente afectada pelos desespero, pobreza e corrupção. Desenvolve-se uma noção negativa em relação à imagem urbana, que se torna um espaço de vício e prazer, de desonra e anonimato. No cinema alemão era predominante a presença da rua enquanto elemento central da acção: esta era encarada como microcosmos da cidade, do seu entusiasmo e das vivências intensas da República de Weimar. Alguns dos realizadores alemães, face aos problemas e tensões causados pelo período da Segunda Guerra Mundial, iriam trabalhar para Hollywood, onde encontrariam uma casa mais tolerante, mas sem deixarem de explorar os temas que mais lhes interessavam. Esta relação é essencial para a ligação entre o Expressionismo Alemão e o *film noir*.

Apesar de os expressionistas não formarem um grupo homogéneo, os seus trabalhos partilham certas características, tal como observa Bould (2005: 26): desprezo por uma sociedade burguesa sufocante e por um capitalismo industrial que submete tudo às exigências da razão instrumental e da produção material; e uma rejeição da camuflagem do Impressionismo em relação à sua própria falta de conteúdo e à sociedade perigosa escondida atrás de superfícies atractivas, como desenvolve Sheppard:

The Expressionist artist inclined to see himself as a prophetic visionary who was called to explode conventional reality, to break through the crust that had formed around men's psyches in order to give uninhibited expression to the energies there imprisoned. Unable to represent, describe or imitate the 'fallen' conventional world, the visionary artist of Expressionism aimed to abstract the objects of the everyday from their normal context, and recombine them into radiant beacons of a lost inner Geist. (1976: 277)

O Expressionismo Alemão, tal como o *noir*, reflecte um medo penetrante do desconhecido através de imagens e metáforas, funcionando as últimas, de acordo com Walter Sokel (1959: 50), como forma de objectificar um conteúdo subjectivo sem que este perca a sua subjectividade, clarificando-o e aprofundando-o. É da opinião geral que o primeiro filme expressionista é *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919), sendo também um dos primeiros filmes a experimentar transmitir emoções através da arquitectura, com um trabalho plástico completamente inovador no tratamento do cenário e da luz, criando espaços irreais que parecem vivos. Neste filme, o asilo funciona como uma metáfora para o mundo, num momento da história em que se vivia uma certa insegurança e a cidade se transformava num local de surpresas e horrores, onde o ambiente era de indiferença pelo sofrimento.

No *film noir*, são predominantes as horas nocturnas e tudo o que lhe está associado, como as luzes néon e os faróis dos carros, as ruas escuras e o silêncio. Há uma constante criação de imagens fatalistas: becos misteriosos, corredores ameaçadores e uma arquitectura (interior e exterior) que impossibilita a fuga da personagem principal. Além disso, Andrew Dickos (2002: 13) acrescenta que o *film noir*, tal como o Expressionismo tinha feito anos antes, trabalha o cenário de forma a criar um ambiente que antecipa a acção das personagens.

Ruas e edifícios de aspecto alucinatório, rostos severos e gestos acusatórios são exemplos que formam o léxico visual do Expressionismo, mas no realismo de

Hollywood as suas influências surgem de forma mais subtil, sendo visíveis maioritariamente no tratamento da luz. O Expressionismo transforma a natureza objectiva num produto da mente, criando um mundo imaginado, enquanto o *film noir* transforma os seus arredores no produto da paranoia das personagens encurraladas num mundo ameaçador e obscuro. A grande inspiração que o *film noir* retira do estilo alemão é a obscuridade da actividade mental das suas personagens, as suas paranoias, amnésias e um grande sentido de desorientação. Os gestos exagerados do cinema mudo alemão são reproduzidos no *noir*, 20 anos depois, através dos desejos frustrados e medos activos dos protagonistas<sup>3</sup>.

Outro elo de ligação entre o *film noir* e o Expressionismo pode ser reconhecido no ambiente de presságio de destruição que ambos trabalham, reflectindo o ambiente urbano em que surgiram. A filmografia de Fritz Lang, que se inicia nos anos 20 na Alemanha e continua nos Estados Unidos nos anos 40, é uma grande evidência desta ligação. O cinema de Lang, como muitos exemplos de *film noir*, mostra a rua, o bairro e a cidade como o local de convergência da existência filosófica das suas personagens. O seu trabalho era marcado pelo monumental, o épico e o apocalíptico, tentando captar uma sensação da sociedade na sua totalidade.

Além disso, a temática da perseguição é central para a visão de Lang da injustiça no mundo e, mais especificamente, da crueldade e paranoia que caracteriza o seu protagonista e o enche de medos, deixando-lhe como única certeza a destruição. Através da análise da filmografia de Lang, Dickos desenvolve a ideia de uma arquitectura do medo:

---

<sup>3</sup> São poucos os filmes considerados genuinamente expressionistas, mas a sua influência no cinema alemão subsequente é muito forte e evidente nos *Strassenfilm* (filmes de rua), uma vertente mais realista do expressionismo. Estes filmes relatavam o percurso de um homem da burguesia a descer em direcção aos perigos da cidade nocturna e o percurso de uma mulher do proletariado a tentar escapar à sua vida no submundo. Demonstrando uma grande preocupação com os problemas sociais que resultavam da pobreza e do desemprego em ascensão, os *Strassenfilm* estavam fascinados pelo submundo e pela sexualidade ilícita, igualando muitas vezes a sexualidade feminina com a criminalidade. Neste aspecto, assemelham-se aos melodramas *gangster* mudos do cinema americano, que viam o mundo da perspectiva de um protagonista de classe média que fugia ao seu percurso virtuoso e se perdia no gueto, onde era conquistado pelo vício associado à sexualidade ou ao jogo. O *Stimmung*, o ambiente visual gerado através da luz, dava aos objectos valores emocionais que contribuíam para a história e ajudavam a formar a ideia de que a “nova cidade” era um lugar entusiasmante para a mente e o corpo. Por sua vez, os *Strassenfilm* ajudaram a construir a ideia de que os cenários podem ser o assunto do filme tanto quanto as personagens moldadas pelo ambiente circundante. As ruas exibidas em *chiaroscuro* e a utilização do *umwelt* para revelar a presença de duas pessoas a conversar, por exemplo, contribuíam para o desenvolvimento da sensação de ansiedade urbana. A rua funciona como um microcosmos da experiência humana.

[...] in lighting and sets, in the sudden violence of his characters and their nemeses, and in the arbitrary twists of fate that destroy them – expresses an intransigent view unmitigated by any hope of human salvation. (2002: 22)

Lang foi essencial para o desenvolvimento do *film noir* e a sua influência permanece presente, em particular, nos filmes cujo tema principal é a malevolência e a destruição da vontade humana. O realizador defendia que era princípio psíquico que todos os seres humanos têm um “monstro” dentro de si e que este poderia vir à superfície se provocado nas devidas circunstâncias.

Outro realizador que fortalece a relação entre o Expressionismo e o *film noir* é Robert Siodmak, cuja emigração da Alemanha para os Estados Unidos resultou numa rápida adaptação a Hollywood e na produção de alguns dos maiores exemplos de filmes *noir*. O seu estilo visual de raízes expressionistas é memorável pela criação de visões de medo, obsessão, encurralamento, renúncia e, no final, libertação. Siodmak foi também o primeiro a iniciar a acção dos seus filmes pelo destino fatal dos seus protagonistas antes de revelar a sua história. Ao contrário de Lang, Siodmak criava uma narrativa mais intimista, desenvolvendo uma estética apropriada a crises interiores e mais particulares da vida urbana moderna. O trabalho de câmara de Siodmak era intensamente subjectivo. Libertando-se da câmara fixa, o seu olhar subjectivo projectava a psicologia íntima dos indivíduos para um mundo de objectos exteriores, enquanto aqueles navegam por um mundo claustrofóbico e arruinado, num fluxo visual sem interrupções.

Reconstruído num contexto americano, esta versão fatalista do determinismo, presente não só nos trabalhos de Lang e Siodmak, mas na cultura de Weimar em geral, continuou a retratar o sujeito como um ser com falta de recursos para enfrentar forças que estão além do seu controlo. Jonathan Munby (1999: 212-14) argumenta que, uma vez que os cineastas que imigraram para os Estados Unidos tinham sofrido uma americanização durante os anos 30, muitos destes imigrantes identificavam-se fortemente com os ideais defendidos pela nação durante a Grande Depressão e o tempo da guerra e, por isso, estavam especialmente desiludidos com a ligação de Hollywood a políticas conservadoras depois da guerra. Os seus filmes *noir* podem ser vistos como palimpsestos, uma vez que reescrevem a sociopsicologia fatalista de Weimar e a estética expressionista no cinema policial americano. Um bom exemplo será *Scarlet Street* de Lang.

Munby (1999: 197) vê *Scarlet Street* como uma mediação psicosssexual paranoica da mudança social e histórica presente no cinema de Weimar enxertada nas tradições menos sinceras e mais humorísticas de Hollywood durante o curto período de tempo que antecipou o *Production Code*<sup>4</sup>. Neste filme, são notáveis tanto a sociopsicologia e estética de Weimar, como uma narrativa e as tradições cinematográficas americanas.

#### Pontos de concordância com o cinema francês dos anos 30

O *film noir* pode também ser visto como resultado do cinema francês que nasceu nos anos 30 numa Europa que sofria sérias mudanças culturais. Este cinema destacou-se pelo seu lado moderno e pela representação da ansiedade de um mundo à beira de perder o controlo, também descrito como realista, romântico e naturalista. Contrariamente ao determinismo presente no cinema alemão dos anos 20, os filmes que surgem em França, na década seguinte, estão mais marcados por um lado fatalista.

A evidência mais óbvia da influência do cinema francês no *film noir* é o facto de vários filmes de produção francesa terem sido mais tarde adaptados no cinema americano, sendo *remakes* que encaixavam perfeitamente no género *noir* ou que, pelo menos, tinham alguns traços de *noir*. Exemplo disso são os filmes *Le Dernier Tournant* (1939), a primeira versão cinematográfica de *The Postman Always Rings Twice* do escritor James M. Cain, e *La Chienne* (1931), que deu origem a *Scarlet Street*. Além disso, França serviu de santuário e local de trabalho provisório para emigrantes austríacos e alemães, incluindo Lang, Siodmak e Wilder que, quando a invasão alemã se aproximava, fugiram para os Estados Unidos acompanhados por cineastas franceses que mais tarde trabalharam em filmes *noir*, tal como Jean Renoir, Julien Duvivier e Jacques Tourneur. Contudo, a influência francesa no *noir* é mais estudada tendo em conta o seu “realismo poético” e não tanto pelas pessoas envolvidas.

Se, por um lado, o Expressionismo foi essencial para o *noir* na construção do seu ambiente através do tratamento formal do espaço, por outro lado, é no cinema francês que parece ser possível encontrar a grande inspiração para a expressão filosófica através da representação abstracta da alma. Assim observa Dickos (2002: 43) e, além disso, afirma que o mal-estar psíquico neste cinema não expressa medo, mas sim resignação

---

<sup>4</sup> *The Motion Picture Production Code* é uma lista de regras morais que foram aplicadas à maioria dos filmes produzidos nos Estados Unidos pelos grandes estúdios entre 1930 e 1968.



existencial. A paisagem é urbana, chuvosa e sombria, com personagens contemporâneas, tal como viria a ser no *film noir*, o que criou uma visão que contribuiu para a ideia de absurdidade da existência humana num mundo de sofrimento e desânimo:

These prewar films, often considered noirs, like their successors displayed the passions of characters ruled not so much by design as by the desperate attempt to subvert design to the inevitable emotion fueled by romantic desire. (2002: 43-4)

Tal como acrescenta o autor, o fatalismo deste cinema francês liga a morte à impossibilidade de concretização de paixões e é nesse fracasso que parece surgir uma disposição para o *noir* que trabalha com uma temática ligada à destruição pessoal. É esse o elo de ligação quase espiritual que se forma entre o *noir* americano e o cinema francês.

Na mesma linha de estudo, Bould (2005: 34) refere ainda que este cinema francês é abertamente estilizado. As suas histórias tentam despertar o lírico do quotidiano, trabalham temáticas como a marginalidade, a criminalidade, a lealdade, a traição e os romances condenados, quase sempre no contexto das classes trabalhadoras em Paris. Este nota também que o realismo poético estava muitas vezes associado à Frente Popular, um partido político de esquerda constituído por grupos radicais cujo objectivo era combater o fascismo em ascensão.

A Frente Popular também impulsionou uma vasta experimentação cultural, incluindo filmes de Renoir, Duvivier e Jacques Becker. No entanto, em Novembro de 1940, os filmes relacionados com o realismo poético, segundo Colin Crisp (1993: 60), foram banidos por uma legislação ligada à limpeza e ao regulamento do mercado cinematográfico. Crisp localiza o realismo poético entre 1930 e 1950:

[...] a theoretically articulated and systematically implemented poeticisation which aimed not to *capture* reality but to *transpose* it and which drew upon surrealist pictorial and montage techniques and expressionist acting, lighting and cinematography techniques (1993: 320-1).

Dudley Andrew (1995: 6) observa que, ao contrário do constante investimento de Hollywood em maximizar os efeitos de choque, violência, eros e linguagem, o realismo poético difunde essa energia num estilo que, como se de uma neblina se tratasse, silencia o som e o brilho de todos os efeitos. Apesar de o *film noir* replicar o

lado sombrio e nocturno dos cenários do realismo poético – as ruas chuvosas, os redemoinhos de nevoeiro, entre outros cenários evocativos e profundos campos visuais segmentados por padrões de luz e escuridão –, este último geralmente transmitia um tom ou disposição diferente do *noir*. Assim conclui Bould (2005: 35-6), notando que a atenção do realismo poético para o contexto social e para as notáveis circunstâncias do dia-a-dia que levavam ao desastre têm a tendência em criar simpatia pelos protagonistas condenados, enquanto a ênfase dada à acção sobre a contemplação e à exibição sobre a introspecção do cinema de Hollywood tem a tendência em criar curiosidade em relação ao que as personagens vão fazer a seguir e não tanto em relação os seus desfechos. Servem de grande exemplo para este contraste os filmes *La Bête Humaine* (1938) e *Double Indemnity*.

*Le Jour se Lève* (1939) de Marcel Carné é também um dos grandes precursores das técnicas usadas no *film noir*. Este filme trabalha com a iluminação em *chiaroscuro* e a câmara explora o espaço com a mesma intensidade que se experiencia no *noir*, com o subir e descer de escadas e os planos que revelam desfechos chocantes. A utilização do *flashback* em *Le Jour se Lève* é essencial para a história do cinema, devido à preocupação que revela com a visão do protagonista ao longo da narrativa, sendo essa perspectiva também explorada frequentemente no *film noir*. Outro aspecto importante neste filme é o seu protagonista, interpretado por Jean Gabin, que ganha a fama de grande herói do cinema francês. As personagens interpretadas por Gabin eram de traços vinculados: proletário, urbano, romântico, forte, corajoso e sentimental. Estas características vieram a marcar os detectives do *film noir*, sendo Gabin uma figura comparável a Humphrey Bogart pela sua construção da imagem de um herói ou anti-herói, como parece ser o caso no *film noir*.

Ao contrário do exposto aqui, Borde e Chaumeton (1955) não acreditavam nas influências do cinema francês no *noir*, uma vez que este cinema explora uma classe social bem definida e uma experiência social muito própria. Defendiam que, além da poesia visual, como os pavimentos molhados, as paisagens urbanas e os hotéis, pouco mais ligava os dois cinemas. É difícil refutar os argumentos de Borde e Chaumeton e, de facto, a ligação do *film noir* com os realizadores vindos da Alemanha parece ser bastante mais evidente do que com os de França.

No entanto, considerando que o cinema francês está em sintonia com o *noir* pela sua preocupação com o estado do mundo, pode argumentar-se que, sem a sua melancolia e desespero e sem a sua libertação de convenções, os cenários obscuros

teriam permanecido ocultos algures numa parte discreta do cinema, como observa Dickos:

[...] this vision became ensconced in a style that portended the irrational, the nightmarish and violent, elements that would be found in American film noir and become those dark forces that certainly bear an affinity to the fatalism of the best French cinema of the thirties. (2002: 51)

A diferença de tom entre o realismo poético francês e o *film noir* americano tem muito a ver com as desigualdades entre as concepções de acção. *Double Indemnity* começa com Neff a correr para o escritório onde irá gravar a sua confissão. Vê-se o seu carro acelerar na direcção do espectador, seguindo entre as linhas retas e paralelas da estrada. Contudo, ao encontrar um obstáculo, o carro rapidamente se desvia e segue o seu caminho. Esta sequência parece fazer um contraste directo com a cena inicial de *La Bête Humaine*, durante a qual Lantier não se consegue desviar das linhas da estrada. Os filmes do realismo poético, quer trabalhem ou não com uma estrutura em *flashback*, retratam e contam a história de uma realidade fatalista, mas *Double Indemnity* abre um espaço entre o determinismo e o fatalismo, entre o retratar e o contar, tal como observa Bould (2005: 40). Retrata um mundo determinista, mas o relato de Neff não é fatalista. A sua narração em *flashback* aponta para uma fusão entre o determinismo e o fatalismo, porque tal como desvia o carro e segue por um novo caminho, Neff também acredita que consegue escapar às consequências das suas acções.

#### Considerações sobre os antecedentes americanos da década de 30

*Little Caesar* (1930) de Mervyn LeRoy é considerado o primeiro grande filme que deu origem ao ciclo de filmes de *gangsters* em Hollywood durante os anos 30. Este ciclo, como observa Bould (2005: 41), tem várias características centrais que passam pela rejeição do passado associado ao meio rural e aos modelos de criminalidade oferecidos pelos *westerns*. Os *gangsters* tinham preferência pela modernidade capitalista que se vivia na cidade, onde a produtividade é dispensada em favor do lazer e do consumo.

*The Public Enemy* (1931) reproduziu o mesmo tipo de narrativa de *Little Caesar*, cujos trabalhos de câmara se assemelhavam aos dos *Strassenfilms*, onde se traçava um caminho descendente da burguesia em direcção ao submundo. Apesar de estes filmes

não serem considerados expressionistas, ambos trabalharam a *mise-en-scène* de forma a dar-lhe expressão e significado, utilizando as linhas da arquitectura moderna da cidade para enfatizar a subida e subsequente queda social dos protagonistas.

Munby (1999) argumenta que este cinema foi, em parte, significativo devido à voz que deu aos *gangsters*, uma vez que estes representavam etnias e classes distintas, evidenciando a exclusão social que se vivia. Apesar de serem sinónimo de criminalidade, são relevantes para a representação dos americanos excluídos: “A space of cultural containment and ideological legitimation was turned into something more rebellious” (1999: 5). Estes filmes representavam simultaneamente os excessos do capitalismo e as dificuldades e exclusão vividas pelas minorias sociais.

Por sua vez, para C. L. R. James (1993) os filmes de *gangsters* exemplificavam a divisão, cada vez mais visível, entre a modernidade capitalista e uma autoimagem nacional ultrapassada:

The gangster did not fall from the sky [...] He is the persistent symbol of the national past which now has no meaning – the past in which energy, determination, bravery were certain to get a man somewhere in the line of opportunity. Now the man on the assembly line, the farmer, know that they are there for life; and the gangster who displays all the old heroic qualities in the only way he can display them, is the derisive symbol of the contrast between ideals and reality. (1993: 127)

A representação desta divisão encontra bons exemplos nos filmes *noir* *High Sierra* (1941) e *White Heat* (1949), cujos actores tinham associações com o cinema policial dos anos 30. Estes filmes eliminaram as identidades étnicas e da classe trabalhadora que contextualizaram o ciclo de cinema *gangster* e, em vez disso, centraram-se na ideia do crime como uma condição nacional comum e numa abordagem psicológica individual.

Habitualmente, no estudo do *film noir* reduz-se o cinema policial de Hollywood da década de 30 ao ciclo de filmes de *gangsters* iniciado em 1930 e terminado em 1935 devido ao *Production Code*. Contudo, é possível identificar outros ciclos que marcaram esta década, tal como um ciclo que se centrava na luta institucionalizada contra o crime com filmes como *G-Men* (1935), *Bullets or Ballots* (1936), *I am the Law* (1938) e *Racket Busters* (1938). Com estes filmes, Hollywood reformulou o filme de *gangsters* de forma que as suas estrelas carismáticas e acção violenta fossem representadas de forma aparentemente respeitável.

Bould (2005) vê *You Only Live Once* (1937) de Lang como um filme essencial para compreender a forma como o cinema americano evoluiu para chegar ao *film noir* e, de facto, este é significativo devido às representações de encurralamento e utilização da luz e sombras (48). Este efeito de *chiaroscuro* viria a ser uma das maiores características definidoras do *noir* e, como sugere Marc Vernet (1993), estes elementos visuais que marcam o estilo *noir* podem ser identificados não só no cinema policial dos anos 30, mas também nas décadas anteriores com o início das carreiras de vários cineastas que viriam a trabalhar no género durante o seu período clássico. Além disso, este estilo é também identificável no cinema gótico e de terror que se fez em Hollywood nos anos 20 e 30.

Estas e outras questões são essenciais para compreender o *noir*. Uma vez analisados estes aspectos, embora de forma breve, será importante tentar perceber a extensão do *film noir* para lá do período clássico.

## ***Neo-Noir* – A Continuidade do Género**

### Principais características

Segundo Mark T. Conard, o termo *neo-noir* descreve qualquer filme que tenha surgido após o período do *noir* clássico e que apresente temas e sensibilidade de carácter *noir*:

The term neo-noir describes any film coming after the classic noir period that contains noir themes and the noir sensibility. This covers a great deal of ground and a lot of movies since the taste for noir and the desire for filmmakers to make noir films have shown no sign of waning in the decades after the classic era. These later films are likely not shot in black and white and likely don't contain the play of light and shadow that their classic forerunners possessed. They do, however, contain the same alienation pessimism, moral ambivalence, and disorientation. (2007: 2)

Esta descrição é bastante abrangente, principalmente tendo em conta que o gosto pelo *noir* e o desejo dos cineastas em realizar este tipo de filmes não mostrou nenhum sinal de abrandamento nas décadas que seguiram o período clássico. Os filmes mais recentes muito provavelmente não são a preto e branco e, possivelmente, não têm os mesmos jogos de luzes e sombras que tinham os seus antecessores. Por outro lado, apresentam a mesma sensação de alienação, pessimismo, ambiguidade moral e desorientação, mas actualizando estes temas para a realidade contemporânea.

Durante um determinado período de tempo, existiu uma grande tendência por parte dos críticos de cinema em argumentar que o termo *noir* podia apenas ser aplicado a um ciclo específico do cinema de Hollywood, em particular no período pós-Segunda Guerra Mundial. Os limites deste ciclo eram quase sempre fixados entre 1941 com o filme *The Maltese Falcon* e 1958 com *Touch of Evil*. No entanto, mais recentemente, tem-se verificado uma utilização mais flexível do termo, particularmente no que toca às datas, tanto no sentido de abranger um período pré-Segunda Guerra Mundial, como, mais relevante ainda, apontando para lá do *noir* e apresentando reflexões sobre a continuação do género *noir*.

Silver e Ward, por exemplo, na sua obra *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style* (1992), consideram que o primeiro *film noir* foi *Underworld*

(1927) de Josef von Sternberg, uma vez que o observam como o primeiro filme *gangster* moderno cujo herói é um criminoso. Além disso, levam a sua análise ainda mais longe ao considerarem como integrando o cânone do *film noir* filmes tão recentes quanto *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese e avançando para uma discussão sobre o *neo-noir* que identifica filmes dentro deste cânone até 1992, incluindo *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino.

Paul O’Callaghan, na sua breve reflexão “Where to begin with neo-noir” (2016), por sua vez, considera que o termo *neo-noir* tem vindo a ser utilizado de forma demasiado liberal na cultura *pop* e que parece ter-se formado a ideia de que qualquer policial moderno e estilizado pode ser reconhecido como um filme passível de ser rotulado desta forma. Esta ampliação da flexibilidade e abrangência do termo veio complicar ainda mais as questões que os críticos continuam a debater, relativamente ao tipo de classificação do *film noir* e da sua versão contemporânea, o *neo-noir*. Voltam, assim, a surgir questões iniciais que se centram na tentativa de encaixar o *noir* na categoria mais acertada: estilo visual, tom, género, movimento ou ciclo. O’Callaghan argumenta ainda que parte do problema na tentativa de estabelecer o que constitui o *neo-noir* reside no facto de que, tal como no caso do *film noir*, o rótulo parece ter sido criado pelos críticos para, olhando para trás, descrever um ciclo de filmes algo díspares.

Desta forma, os cineastas que agora podem ser considerados os pioneiros do *neo-noir* não estavam conscientes dessa acção ou de que estavam a criar esse tipo de filmes. Jean-Luc Godard, por exemplo, pode ser visto como um dos fundadores do *neo-noir*. Os seus filmes policiais de carácter radical e revisionista, como *Breathless* (1960), *Bande à Part* (1964) e *Alphaville* (1965), abriram caminho para uma jovem geração de cineastas em Hollywood que deram uma nova vida a um género estagnado.

Em 1976, num artigo da revista *Film Comment* intitulado “Life Après Noir”, Larry Gross identifica *Alphaville*, lado a lado com *Point Blank* (1967) de John Boorman e *The Long Goodbye* (1973) de Robert Altman, como parte da nova onda de filmes que podiam ser apelidados de *noir*. Contudo, e como nota ainda O’Callaghan, estes filmes davam nova vida ao *noir*, pois exploravam uma dimensão sociológica que não estava tão presente em obras anteriores. Para além disso, estes autores serviam-se do *noir* para derrubar as convenções narrativas de Hollywood e, ao fazê-lo, puderam explorar temas complexos, focando a sua atenção na realidade global, ao mesmo tempo que reflectiam o sentimento geral de pessimismo e desconfiança em relação às autoridades que caracterizava a era da Guerra Fria.

Por sua vez, Conard (2007) considera que os filmes *neo-noir*, de certa forma, parecem incorporar melhor a perspectiva *noir*, uma vez que, como referido por O'Callaghan, o nome *film noir* foi aplicado apenas em retrospectiva e, por isso, os cineastas do período clássico não tiveram conhecimento do termo e não podiam ter noção do significado e da forma do movimento para o qual estavam a contribuir. Ao contrário do que argumenta O'Callaghan, Conard considera que os cineastas do *neo-noir*, por estarem tão conscientes do significado do *noir*, trabalham, de forma informada, dentro daquilo que é o *noir*, contribuindo para o cânone com as suas visões. Pode, no entanto, conjugar-se as perspectivas de ambos os críticos ao considerarmos que a primeira abordagem se aplica a um grupo de cineastas de um período muito inicial do *neo-noir* e a segunda a um período mais recente.

O'Callaghan prossegue com a sua introdução ao *neo-noir* observando: “The first wave of *neo-noir* films also frequently emphasized the artificiality of genre tropes, and in doing so sought to debunk the optimistic lies peddled by the Hollywood dream factory” (2016). Além disso, é relevante referir que todo o ciclo de filmes *noir* clássicos foi produzido durante a época do *Motion Picture Production Code*, uma lista profundamente conservadora de diretrizes morais, que restringiam de forma rigorosa o que podia ser representado no grande ecrã. Desta forma, o *noir* oferecia uma visão sombria do mundo, com noções ambíguas de bem e de mal, mas certo é que nenhum crime podia ser cometido durante a acção do filme sem, no final, o protagonista sofrer as devidas consequências. Mais tarde, com o declínio do código e posterior abandono do mesmo em 1968, os cineastas de Hollywood tiveram a possibilidade de procurar explorar território muito mais sombrio e de abordar de forma directa as temáticas mais obscuras que o *noir* não abordava em profundidade. Conard está de acordo com O'Callaghan neste ponto:

[...] because of the abandonment of government oversight and censorship and the introduction of the ratings code, neo-noir filmmakers can get away with a great deal more than their classic noir predecessors. Whereas, under the censorship of the Hays Office, for example, no crime could go unpunished, in neo-noir the criminals can, and, indeed, very often do, succeed. Good things happen to bad people, and bad things happen to good people (just like in real life!), which seems in line with noir's cynicism and pessimism. (2007: 3)

James Naremore, cuja obra *More Than Night* é considerada uma das melhores análises recentes do *noir* e o seu contexto desde o período clássico dos anos 40 até *L.A.*



*Confidential* (1997), argumenta que ver o *noir* como uma categoria tem a importante função de estabelecer uma série de ideias que são válidas enquanto princípio de organização e estabelece que o alcance do conceito de *film noir* é tão abrangente que parece pertencer tanto à história das ideias quanto à história do cinema. Lee Horsley, no ensaio “An Introduction to Neo-Noir” (2002), concorda com a ideia apresentada por Naremore, pois calcula que existam mais de 300 filmes lançados desde 1971 influenciados pelo *noir* e, seja qual for o seu estatuto, é um termo que se popularizou no discurso académico e se tornou de grande significado para quem ambiciona sucesso artístico comercial, tendo em conta a popularidade do *noir*.

Outra preocupação deste autor é o contexto histórico do *neo-noir*, o qual é muito característico e significativo. Na década de 60, nos Estados Unidos da América, uma onda de tensões, dúvidas, fracassos e sinais de dissidência foi-se formando desde o assassinato de John F. Kennedy, que reduziu a confiança e fortaleceu o espírito de protesto. Como Norman Mailer refere em *The American Dream* (1965), depois do trauma do assassinato de JFK, o “sonho” tornou-se numa visão de violência e homicídio. No final dos anos 60 e inícios dos anos 70, a sociedade americana estava a ser abalada por manifestações nos guetos, pelo assassinato de Martin Luther King e Robert Kennedy. A crescente oposição contra a guerra do Vietname, o aumento da criminalidade e do desemprego, o caso Watergate e as crescentes demonstrações de descontentamento contribuíam para um sentimento de descrença e pessimismo. Experienciava-se o tipo de mal-estar político e social que fez com que o carácter cínico e satírico do *noir* fosse recuperado e actualizado como forma de comentar a realidade social, política e económica.

No início da década de 70, o fenómeno do *neo-noir* estava a atrair uma considerável atenção dos críticos. O termo *noir* passou a ser bastante utilizado pelos críticos e começaram a surgir filmes que eram conscientemente *neo-noir*. A opinião popular, e também a de muitos estudiosos, é a de que o primeiro filme deste género foi *Chinatown* (1974) de Roman Polanski, embora Silver e Ward (1992: 11) possivelmente ainda o vissem como pertencente ao ciclo original e identifiquem *The Driver* (1978) de Walter Hill como um dos exemplos mais antigos e estilizados. Nesta altura, também se verificou um grande número de adaptações de livros *noir*, reconhecidos por muitos críticos como pertencentes ao novo ciclo deste género, sendo alguns anteriores aos anos 70, como, por exemplo, *Cape Fear* (1962) de J. Lee Thompson baseado em *The Executioners* (1957) de John D. MacDonald. Foram adaptadas também três obras de

Raymond Chandler: *Marlowe* (1969) de Paul Bogart, uma adaptação de *Little Sisters* (1949), *The Long Goodbye* e o remake *Farewell, My Lovely* (1975) de Dick Richard.

Nas décadas que se seguiram, os cineastas com grande entusiasmo pelo género alargaram a definição de *neo-noir* muito para lá do alcance inicial do ciclo. Desde o *Tech-noir*<sup>5</sup> sombrio de *Blade Runner*<sup>6</sup> (1982) de Ridley Scott e *Terminator* (1984) de James Cameron, aos filmes policiais absurdos dos irmãos Coen até aos *blockbusters* tecnicamente deslumbrantes e de influência *noir* de Christopher Nolan, este subgénero tem continuado a prosperar e a evoluir, muitas vezes, de forma inesperada.

Como referido anteriormente, *Chinatown* é um filme indiscutível da primeira onda do *neo-noir* e do cinema de Hollywood dos anos 70, tal como argumenta O'Callaghan (2016), defendendo que este é, talvez, o melhor filme por onde começar o estudo do *neo-noir*. Nas cenas de abertura, este *thriller* policial de Polanski desenrola-se como uma versão a cores de um *noir* clássico. O tempo de acção é nos anos 30 em Los Angeles e o protagonista, desempenhado por Jack Nicholson, é um detective menosprezado, oportunista e de carácter niilista chamado Jake Gittes. Até aqui não há indicação de algo inovador na forma como o filme se apropria das convenções do género. Contudo, e como nota O'Callaghan:

[...] as Gittes finds himself at the center of an increasingly labyrinthine tale of adultery, fraud, and corporate corruption, it begins to emerge that this is something altogether more subversive than a handsomely mounted period piece. (2016)

Os vilões em *Chinatown* apresentam-se como uma ameaça mais temível que os seus antecessores. Ao invés de tomarem a forma de foras-da-lei desprezíveis ou de chefes de gangues cruéis, típicos das ruas sombrias do *noir* clássico, neste filme os vilões são burocratas e empresários experientes que realizam os seus crimes sem hesitação e arrependimento em plena luz do dia, como acrescenta ainda Gross:

---

<sup>5</sup> *Tech-noir* é um termo conhecido, em particular, graças a *Terminator* (1984), pois é o nome do bar onde o “Exterminador Implacável” entra pela primeira vez com o intuito de eliminar Sarah Connor. Também um termo utilizado para descrever ou classificar os filmes que misturam Ficção Científica com um ambiente *noir*, sendo que outro dos grandes exemplos, para além do filme de Cameron, será *Robocop* (1987), como nota Auger (2011). Para um maior entendimento desta matéria sugiro a leitura de *Tech-noir Film: A Theory of the Development of Popular Genres* (2011), de Emily Auger ou *Tech-Noir: The Fusion of Science Fiction and Film noir* (2008), de Paul Meehan.

<sup>6</sup> *Blade Runner*, aliás, será considerado por muitos autores com um dos grandes representantes do *neo-noir*, quer pela forma como usa as referências do *noir*, como também pelo modo como o actualiza a diferentes níveis. Para além disso, é interessante notar que o espaço representado é o da cidade pós-moderna (que oscila entre fronteiras ausentes/presentes). Deste modo, o *noir* é actualizado tendo em conta as questões contemporâneas. Esta questão do espaço em *Blade Runner* será brevemente discutida no próximo capítulo.

There exists the unspoken assumption that all institutions in this new world resemble criminal or underworld structure (...) Criminals do not seem to have usurped power illegitimately. They are identical with the status quo. (1976: 9)

Uma das questões recentes mais debatidas pelos críticos em relação ao *neo-noir* centra-se no facto do seu estilo parecer ser um sintoma de uma nostalgia que perpassa o pós-modernismo. A sensação que o *noir* dos anos 70 e 80 parece ter criado é a de um estilo *retro* e de uma nostalgia que tenta evitar a experiência contemporânea, mas que, ainda assim, a parece reflectir. Esta ideia tem vindo a ser encorajada pelo popular ensaio “Postmodernism and Consumer Society” (1983) de Frederic Jameson, que vê no *noir* um dos principais culpados do vocabulário do pós-modernismo comercializado. Para o autor o pós-modernismo está directamente influenciado pela negação da sua época anterior, o modernismo, e associa este movimento à noção de *pastiche*:

Pastiche is, like parody, the imitation of a particular or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language; but it is a neutral practice of such mimicry, without parody’s ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something normal compared to which what is being imitated is rather comic. (125)

Jameson refere que os modernistas sentiam que estavam a criar algo novo e individual, argumentando que essa sensação de individualismo desaparece no pós-modernismo. O autor fala de um cinema da nostalgia, que vê como um refazer do passado.

Contudo, e como nota William Luhr (2012: 12), os filmes *neo-noir*, apesar de nostálgicos em relação aos seus antecessores, apresentam uma agenda diferente:

Neo-noir films are nostalgic in ways that films of the canonical era never were and have very different agendas. They employ technologies and representational strategies largely alien to canonical films noirs, such as color cinematography, graphic violence, profanity, nudity, explicit sexuality, and, perhaps most extreme, nostalgia. They also have different ideological stances toward gender, race, and nation. (2012: 12)

De alguma forma, e como acrescenta ainda Duarte (2016: 19), “o *neo-noir* apresenta-se como uma reinvenção do *noir* e, apesar de evocar os seus códigos, expande as fronteiras do género, em particular ao ser entendido como uma renovada leitura do original.”

Horsley (2002), por sua vez, considera que estas ideias de nostalgia e *pastiche* também não são o mais relevante no estudo do *neo-noir* e centra-se apenas na questão que reflecte sobre se este género deve ser visto como uma narrativa que foge ou aborda assuntos contemporâneos. Apesar de aceitar que Jameson tem bons pontos de vista, Horsley está seguro de que, mesmo com o ambiente *retro*, tanto a literatura como o cinema *neo-noir* demonstram preocupação em expor a natureza da sociedade consumista contemporânea, igualável à satirização que o *noir* clássico fazia, por exemplo, em relação ao carácter conformista das cidades americanas da década de 50.

A visão da sociedade contemporânea enquanto uma cultura de consumismo aumenta nos anos 80 e 90, tornando-se um dos temas mais dominantes do *noir*, que molda as representações dos protagonistas, assim como o conteúdo e estrutura da narrativa. Desta forma, o *noir* destas décadas mais recentes vira a sua atenção para os excessos e dependências de uma sociedade ligada aos *media*, ao espectáculo e ao consumismo.

Horsley lembra ainda que este tema não é novo no *noir* e que, já nos filmes de *gangster* dos anos 30, as roupas vistosas, os apartamentos luxuosos, os carros de grande potência e os restaurantes caros serviam o propósito de explorar o crescimento do consumismo americano e, com ele, um certo lado do *American Dream* que se concretizava de forma temporalmente específica apesar da sua imoralidade<sup>7</sup>. Aliás, é de notar que os protagonistas que mais exibem o seu lado consumista também são aqueles que demonstram ser mais imorais.

Em filmes *neo-noir* com um estilo *retro*, a incorporação de algumas características típicas do *noir* clássico, como o fetichismo com os detalhes (chapéus, armas, sapatos, e outros acessórios), pode ser visto como um acto de tolerância e aceitação para com a sociedade consumista e, tendo em conta filmes como *Mulholland Falls* (1996) de Lee Tamahori, essa perspectiva parece ser justificável, como descreve Naremore: “the chief function of these four tough guys is to light cigarettes with Zippos and model a peacock collection of suits and accessories” (1998: 184).

No entanto, Horsley defende que mesmo filmes com estas características abordam seriamente o período histórico que representam, tal como os problemas contemporâneos mais relevantes. Além disso, a observação detalhada do consumismo, estilo e *decor* podem fazer parte da abordagem crítica do filme. Exemplo disso é *True*

---

<sup>7</sup> Lembremo-nos, por exemplo, de Rico em *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931).

*Confessions* (1981) de Ulu Grosbard, um filme cuja acção se desenrola em meados da década de 40 e conta a história de dois irmãos, contrastando o estilo de vida luxuoso de um com a modéstia do outro.

A aptidão do *noir* em adaptar os temas à contemporaneidade reflecte um carácter flexível e uma grande capacidade de resposta às mudanças sociais que tinham vindo a caracterizá-lo desde o seu início e que comprovam a vitalidade continuada do género. A sua actualização em *neo-noir* contribui para clarificar alguns dos elementos reconhecíveis constantes da visão do *noir*, sendo particularmente relevante a ambivalência moral do protagonista e a sua relação mal sucedida com uma sociedade que em si própria é culpada de corrupção e criminalidade.

Borde e Chaumeton (1955), em meados dos anos 50, concluíram que a ambiguidade moral, a violência resultante de actividades criminosas e a complexa contrariedade de eventos e motivos, eram trabalhados no *film noir* no sentido de transmitir ao espectador o mesmo sentimento de ansiedade e insegurança que marcava o ambiente destes filmes. Esta abordagem ao *noir* capta algumas das suas características principais. No entanto, Horsley alega que a persistência de uma rede de ideias desde os anos 20 até ao final dos anos 90 sugere a necessidade de rever o argumento de Borde e Chaumeton relativamente à especificidade histórica do *noir*, porque se o *noir* é o reflexo de um tipo particular de sensibilidade, único a nível temporal e espacial, então os limites históricos devem ser alargados, pelo menos, a uma grande parte do século XX.

Assim o defende Dickos: “Like errant children, films *noirs* have changed, subsumed by their history and turning into self-referential creatures not always beholden to their parents.” (2002: 235) Apesar de se manter difícil definir o escopo e os limites do *film noir*, é evidente que o *noir* tem vindo a evoluir e nem sempre se manteve preso ao período clássico. É também nesse sentido que alguns críticos e historiadores têm vindo a trabalhar, tentando estabelecer diferentes fronteiras para o *noir*, tendo em conta as mudanças culturais e políticas, para além das modificações a nível estético e de conteúdo.

Aliás, dada a popularidade e as mais recentes apropriações do *film noir*, será importante atentar, como refere Luhr (2012: 12), que:

Film noir invoked dark forces, from within individuals or from criminal conspiracies or social injustices, but rooted those forces in the everyday contemporary world of domestic or business

antagonisms, psychic disturbances, criminal schemes, and political machinations.

Temas como os que aqui são apresentados pelo autor fazem do *noir* um género bastante apelativo, do qual os cineastas pós período clássico se serviram para contar as suas próprias histórias e reflectir sobre a contemporaneidade.

Para B. Ruby Rich (1995), por exemplo, o *neo-noir* retira a sua essência dos dramas em que ninguém é de confiança e nos quais nem os seus momentos finais trazem qualquer tipo de explicação para o desenvolvimento da acção. A autora defende que o *neo-noir* utiliza um universo irracional embebido nestas narrativas demoníacas como um local ideal para cultivar o pessimismo do pós-modernismo do final de século (1995: 8). A perspectiva de Rich parece fazer sentido, já que o *neo-noir* chega como o produto variante de um género de narrativa criado para falar pelo espectador e com o espectador.

Nicholas Christopher (1997), no seu estudo sobre o *film noir* e a cidade americana, sublinha este conceito, pois também refere a ideia do demónio visível na mitificada paisagem urbana actual. O autor dá ênfase à estratégia narrativa central de todos os filmes *neo-noir* na sua análise de *The Usual Suspects*, que vê como sendo uma história sobre as implicações de contar uma história e sobre a ambiguidade inerente ao papel do narrador, especialmente quando este tem objectivos pessoais ligados à narrativa, tal como tentar retirar sentido da mesma ou tentar utilizar a narração como forma de purgação (1997: 247). É o narrador que controla a história ao escolher o que é incluído ou não na sua narração, e é isso que transforma a história no que ela é. Desta forma, há sempre uma história por detrás da história, a revelação que vem do contexto e da observação dos motivos pelos quais esta está a ser contada, tendo em conta factores como a memória e a fantasia, a verdade e a mentira.

Christopher defende ainda que a imagem do demónio, de anterior manifestação espiritual dentro de personagens degeneradas, tem agora permissão para uma aparição própria nos filmes mais recentes. Fica evidente para o espectador que em *Angel Heart*, por exemplo, a personagem Louis Cyphre pode ser encarada como uma personificação do diabo (1997: 248). A imagem do demónio torna-se visualmente concreta no *neo-noir*, emergindo como um símbolo de horror da capacidade do espectador, involuntariamente, se tornar servo dessa figura e ficar cúmplice da corrupção à sua volta.

Contudo, a história que está por detrás da história é que, na verdade, não há nenhum diabo. Como contrapõe Dickos (2002: 238), as narrativas inquietantes de realizadores como Alan Parker e Bryan Singer provocam as audiências porque encontram novos métodos narrativos através dos quais contam as suas histórias e, ao fazê-lo, implicam os espectadores na sua visão. Os verdadeiros filmes *noir*, invariavelmente, lidam com esta ideia da necessidade de comunicar a nível visual e verbal com o incipiente, o desamparado, o atormentado, tal como estes necessitam de confessar, mentir e revelar (238). Os *neo-noirs* muitas vezes imitam estas particularidades e co-existem lado a lado com o *noir* clássico, estando em transformação e evidenciando quatro características proeminentes, tal como enumera Dickos:

1. O *neo-noir* é, no geral, mais violento e possui maior violência gráfica que o *noir* clássico. Trata-se de uma violência quase sempre mais estilizada do que perturbadora, mas, ainda assim, mais evidente. Exemplo disso é o filme *Seven* (1995) de David Fincher, onde um assassino em série desfigura as suas vítimas e o espectador tem acesso aos corpos mutilados. Para além deste exemplo, é importante considerar os filmes de Quentin Tarantino. Filmes como *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* (1994) e *Jackie Brown* (1997), dificilmente poderiam ter sido feitos antes de meados dos anos 70, altura que vários críticos apontam como sendo o início do *neo-noir*. Outro grande exemplo é o filme *Goodfellas* (1990) de Martin Scorsese, uma homenagem ao *noir gangster* clássico, mas que evidencia o seu estatuto de *neo-noir* com as respectivas cenas de violência.

A violência no *film noir* está ligada à sensação de aprisionamento e a sua existência faz parte de um esquema maior ligado aos males culturais e espirituais. No mundo do *noir* matar ou mutilar é raramente uma acção inteligente ou conveniente, mas sim uma acção tomada por necessidade. No *neo-noir*, por sua vez, glorifica-se a estética da violência, o que torna necessário que se reconheça essa nova violência e o que esta significa.

2. Os adornos de época do cinema *noir* clássico são quase sempre contemporâneos. Os desvios deste parâmetro modificam o estilo espacial e histórico essencial a este género moderno. Contudo, um filme como *L.A. Confidential* (1997) de Curtis Hanson, que representa um período do pós-guerra dos anos 40 e explora a inevitável podridão humana, parece ser, ainda assim, um exemplo pouco adequado de um filme que siga um estilo *noir* e acaba por perder a sua autoridade enquanto produto deste género. A sua

atmosfera é formada através de um conhecimento prévio da audiência daquilo que era visto como sendo *film noir* em 1997. Por outro lado, *Chinatown* é um filme de época, cujo tempo de acção se dá nos finais dos anos 30, tendo uma atmosfera que, claramente, invoca o trabalho de Raymond Chandler, mas ao fazê-lo representa horror genuíno perante as acções de Noah Cross. Os *neo-noirs* abordam uma série de questões cinematográficas e culturais, as quais são trabalhadas numa nuvem de incógnitas e com um sensacionalismo premeditado. *L.A. Confidential* e *Chinatown* situam-se propositadamente no terreno do *noir*, mas o primeiro fá-lo de forma mais previsível, enquanto o segundo recorre a uma nova linguagem e novos temas, dada a sua maior liberdade no modo como aborda os temas que o compõem.

3. Mantendo-se actual em relação ao seu tempo, o *neo-noir* tornou-se racialmente mais variado e sexualmente mais complexo. Actores como Don Cheadles, Ving Rhameses e Samuel L. Jackson, reconhecidos pelas suas presenças em cenas de crime contemporâneas, teriam sido invisíveis nas décadas de 40 e 50. Morgan Freeman em *Seven* e Denzel Washington com *The Bone Collector* (1999) de Philip Noyce exercem uma espécie de autoridade sábia enquanto detectives, o que não poderia ter sido possível numa época anterior em que afro-americanos e outras figuras marginais e marginalizadas não eram colocadas em posições centrais ou de destaque.

O *film noir* sempre deu indícios da existência de uma certa democracia sexual. O desejo sexual estimulado pelos tabus impostos pelos estúdios era frequentemente insinuado, sugerido, castigado e também condenado em personagens que se destacavam das outras devido aos seus desejos. Um filme como *Bound* (1996) de Lilly e Lana Wachowski teria sido impossível de realizar uma geração antes, não só pela relação homossexual que surge entre duas mulheres, mas também pelos crimes que ambas cometem sem serem punidas, para além do filme fazer com que o espectador sinta simpatia por elas. Paralelamente, a independência destas mulheres em relação a conformidades e ligações convencionais faz com que fiquem posicionadas numa espécie de fantasia *noir*, que lhes permite alcançar a liberdade de controlar a acção da história.

4. O desejo sexual da *femme fatale* no *film noir* evidencia uma grande mudança em relação ao sofrimento ou glorificação da mulher que era tradicionalmente visto nos melodramas do grande ecrã. É uma figura que surpreende exactamente por ter um espírito livre, provocando o desconforto da sociedade patriarcal convencional. A sua existência fundava-se numa posição desafiante e era muitas vezes castigada por isso. No *neo-noir*, a perversidade alcança a emancipação, sendo celebrada, o que, ironicamente,



traz uma submissão de carácter e propósito. Com filmes como *Body Heat* (1981) de Lawrence Kasdan, *The Last Seduction* (1994) de John Dahl e *The Grifters* (1990) de Stephen Frears, o espectador é transportado para novo território e confrontado com uma nova representação da perversidade feminina dentro de um género.

Como é possível observar, o *neo-noir* coloca em perspectiva outros temas que o *noir* não abordava ou, então, actualiza esses temas, oferecendo uma visão renovada. Neste sentido, filmes como *Body Heat*, *Blood Simple* (Joel e Ethan Coen, 1984), *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), *Stormy Monday* (Mike Figgis, 1988), *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), *Lost Highway* (David Lynch, 1997), entre outros, fazem referências históricas ao cinema *noir* de forma a moldar o género e torná-lo culturalmente mais enraizado do que parece estar à primeira vista.

Dickos (2002: 243) argumenta que estas alterações não se dão apenas a nível de convenções do género. As variações dão-se, essencialmente, a nível de tom e ambiente, qualidades inefáveis que emanam da técnica utilizada neste cinema desde que surgiu há mais de 60 anos atrás. A reinvenção do *film noir* tem de necessariamente tornar-se neo, uma vez que se tornou em algo novo.

Regressando a O'Callaghan e ao seu ensaio sobre o *neo-noir*, este também aborda os contrastes entre o *noir* e o *neo-noir*, enquanto argumenta a favor dos filmes que são essenciais para o estudo deste género. Entre outros, refere os irmãos Coen, cujos filmes *Blood Simple* e *The Man Who Wasn't There* (2001) são claros exemplos de mestria enquanto filmes *neo-noir*. Contudo, é *Fargo* (1996) que o autor vê como o melhor exemplo da reversão das metáforas visuais universalmente reconhecíveis do género, criando algo completamente distinto. Enquanto muitos mistérios *noir* se desenrolam em cidades com um cunho distópico, neste caso os irmãos Coen trazem morte e desordem para uma pequena e simpática cidade em Minnesota<sup>8</sup>, e em vez do detective cínico que habitualmente protagoniza estas histórias, a investigação neste filme é liderada pela chefe da polícia, Marge Gunderson (Frances McDormand), com uma gravidez avançada, de um pragmatismo inabalável e optimismo inato. Numa

---

<sup>8</sup> *Fargo* parece iniciar uma tendência para localizar as narrativas *neo-noir* num ambiente não urbano. Aliás, embora o *noir* e o *neo-noir* se centrem maioritariamente no ambiente urbano, o regresso ao espaço rural, via cinema independente, desafia a ideia de pureza deste espaço, entre outras questões que não são relevantes para o contexto deste trabalho. Para mais informação em relação a *Fargo* e a esta questão sugere-se a leitura de *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*, de Jeffrey Adams (2015).

história cujo tom oscila entre um humor negro chocante e um fatalismo sombrio, a protagonista é uma fonte surpreendente de graciosidade, calor e profundidade.

Apesar da crescente diversificação do *neo-noir* a nível estilístico e temático ao longo das décadas, a grande maioria dos protagonistas continuam a ser homens brancos e heterossexuais. Notáveis excepções incluem *Shaft* (1971) de Gordon Parks e *Devil in a Blue Dress*, os quais retratam detectives afro-americanos forçados a enfrentar o racismo enquanto fazem o seu trabalho difícil.

*Kiss Kiss Bang Bang* (2005) de Shane Black é protagonizado pelo actor Val Kilmer que interpretou um astuto detective homossexual, enquanto a série da Netflix de 2015 *Jessica Jones* é, provavelmente e segundo O'Callaghan (2016), o retrato mais convincente de uma detective feminina até à actualidade. Outros *neo-noirs* cuja personagem central é uma mulher incluem *The Last Seduction* e *Bound*, referidos anteriormente.

Assim, é possível verificar que o *neo-noir* se situa na tradição e alude a características do *noir*, mas explora posições ideológicas diferentes (Luhr, 2012: 12). Isso é notório, inclusive, nas inúmeras apropriações feitas por vários realizadores sendo possível, nos dias de hoje, falar-se de *Global Noir* ou de *International Noir*<sup>9</sup>. Estes dois modos de compreender a evolução do *noir* exemplificam a pluralidade e flexibilidade do género, podendo este ser apropriado pelas mais diferentes culturas para explorar a sua própria realidade.

Contudo, em grande parte dos filmes, a cidade continua a ser o espaço privilegiado para explorar histórias da alienação e isolamento, da comunidade vs. o indivíduo e também os locais obscuros e pouco familiares. O próximo capítulo pretende entrar nesses labirintos ao mostrar a importância do espaço urbano no *film noir*.

---

<sup>9</sup> Veja-se os claros exemplos dos seguintes estudos: “Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism”, de David Desser, incluído no volume *Film Genre Reader III* editado por Barry Keith Grant (2003) ou *International Noir* editado por Homer B. Pettey e R. Barton Palmer (2016).

## A Cidade

No seu estudo sobre a cidade no *film noir*, Nicholas Christopher (1997: 4) explora a ligação entre esta e o protagonista, servindo-se da imagem de um labirinto. O autor atenta também na importância da noite no *film noir*. Tal como o espaço urbano, também esta possui um lugar especial no *film noir*, uma vez que potencia determinados prazeres, mas também coloca em evidência actividades ocultas que parecem envolver o protagonista num manto de escuridão no qual este se encontra perdido.

Contribuindo para o desenvolvimento da ideia do protagonista perdido no labirinto, Christopher (ibid.) estuda a sua ligação com a *femme fatale* e o percurso acidentado que os homens do *film noir* percorrem ao desenvolver uma relação com esta figura, passando pela reverência até à repugnância. Na verdade, este percurso labiríntico reflecte os seus sentimentos sobre a sua própria condição de aprisionamento, como se as paredes de um labirinto se fechassem sobre ele. A *femme fatale* é um espelho sombrio que reflecte essa realidade, funcionando também, muitas vezes, como o agente de aprisionamento.

O autor começa por basear a sua noção de *film noir* em *Out of the Past*, um filme que considera ser um exemplo perfeito de *film noir* devido à sua cinematografia obscura, à figura clássica da *femme fatale* e ao complicado enredo onde a cidade é central. O protagonista Jeff Markham, interpretado por Robert Mitchum, é forçado a abandonar a sua vida numa pequena cidade e a regressar a São Francisco. O tema principal da história é a sua demanda dentro do labirinto nocturno desta grande cidade da Califórnia à qual tem de regressar após a ter abandonado vários anos antes. Na primeira cena desse regresso, a sua imagem está completamente alterada: trocou as roupas rústicas pela típica gabardina e chapéu fedora, tem um cigarro pendurado nos lábios e está alerta para qualquer perigo que possa surgir.

Como Christopher observa, Jeff regressa ao seu passado e sabe imediatamente que terá de voltar à dinâmica desse tempo, como se o mesmo tivesse apenas sido suspenso, tal como a sua verdadeira identidade (1997: 4). O protagonista sabe que, pelo simples facto de estar na cidade nas perigosas circunstâncias que o forçaram a regressar, destruiu as suas possibilidades de voltar à nova vida que criara fora desse espaço. Reforçando a ideia determinista de que Jeff parece não conseguir fugir ao seu destino sombrio, a cidade de São Francisco é retratada de forma intensamente claustrofóbica

com ruas labirínticas, sombras alongadas, escadarias íngremes e becos sem saída mergulhados na escuridão.

Apesar de *Out of the Past* surgir para o autor como um dos filmes cujos estilo e narrativa melhor exemplificam o *film noir*, Christopher opta por desenvolver uma fórmula com várias características envolvendo esta imagem do labirinto, como se pode verificar:

It is night, always. The hero enters a labyrinth on a quest. He is alone and off-balance. He may be desperate, in flight, or coldly calculating, imagining he is the pursuer rather than the pursued.

A woman invariably joins him at a crucial juncture, when he is most vulnerable. In his eyes she may appear to be wreathed in light [...] guiding and protecting him. Or duplicitous spinning webs of deceit and leading him directly to danger. Often she is a hybrid of the two, whose eventual betrayal of him is as ambiguous as her feelings about him. Others seek overtly to thwart him, through brute force or subtler manipulation, or to deflect him into serving their ends. His antagonists are figures of authority, legal or criminal [...] However random the obstacles in his path may seem, the forces behind them are always more powerful than he.

At the same time, the majority of people he encounters are powerless, and either indifferent to him, or terrified of being drawn into his orbit. [...] Crime as constant, and vice and corruption, flourish in every stratum of society through which he passes. The farther he progresses, the more clearly his flaws come into focus. Whatever his surroundings, he remains isolated. The acts of nobility and high-mindedness we customarily associate with heroes in other forms are a luxury he can seldom afford.

He descends downward, into an underworld, on a spiral. The object of his quest is elusive, often an illusion. Usually he is destroyed in one of the labyrinth's innermost cells, by agents of a larger design of which he is only dimly aware.

On rare occasion [...] he reemerges into the light with infernal tools to apply in the life he left behind. But scarred as well, and embittered, with no desire to return to the labyrinth, even were he equipped to do so. (1997: 7-8)

Deste modelo clássico do *film noir* podem surgir dezenas de variações. No entanto, o herói é sempre americano com uma idade entre os 25 e os 50 anos, a cidade é vista como um labirinto, o ano é de 1940 até ao presente, com uma especial concentração no período de 1945 a 1959.

As técnicas de narração são especialmente refinadas no *film noir*. Em *Out of the Past*, por exemplo, a utilização da voz off é essencial para o impacto da sua complexa história. Christopher (1997: 9) argumenta ainda que a maioria dos filmes *noir* aderem a uma fórmula ligada à investigação, através da qual é revelada informação ao herói. A substância desta informação virá a constituir um labirinto vasto e invisível no qual o protagonista terá de entrar. Este labirinto inevitavelmente vai aprisioná-lo, bem como a todos os que estão à sua volta. A voz off, neste nível, é o instrumento que o herói utiliza para partilhar e absorver essa informação, ou seja, enquanto as suas acções revelam muito sobre si, é esta voz que mostra como a sua mente funciona, sendo vista como um mapa oral da sua viagem pelo labirinto.

Habitualmente “homens mortos não contam histórias”, mas no *film noir* essa questão não se coloca, uma vez que o herói pode contar a sua história a partir do túmulo. Na maioria destes filmes, o narrador póstumo é possuído por aquilo que Leslie Fiedler (1960: 210), ao observar a influência gótica na literatura americana desde 1800, define como “images of alienation, flight and abysmal fear”. O acto de falar já morto foi um instrumento narrativo muitas vezes utilizado por Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe, e Christopher (1997: 10) nota que no *film noir*, no contexto de uma grande cidade, este instrumento tem um grande poder de distanciamento.

O narrador está longe do espectador e do seu “eu” físico e a forma de contar a história funciona como se estivesse a olhar para o labirinto de Los Angeles ou Nova Iorque do topo de uma montanha com a capacidade de ver tudo. Este narrador pode saltar no tempo e pode levar o espectador pelo caminho errado ou criar um súbito desvio. Mais significativo ainda é a forma como a discrepância entre o tempo da acção que está a ocorrer no ecrã e o tempo em que a voz do herói comunica com o espectador cria um elemento de tensão mesmo antes de se manifestarem as tensões do enredo e as caracterizações.

Três grandes exemplos da utilização do narrador póstumo são os filmes *D.O.A* (1950) de Rudolph Maté, *Double Indemnity* e *Sunset Boulevard* (1950), ambos de Billy Wilder. Nestes filmes, a simbologia do labirinto é bastante evidente. Nas cenas iniciais de *D.O.A*, o herói entra numa esquadra da polícia e caminha determinadamente através de corredores labirínticos até encontrar um pequeno escritório que é o seu destino. É aqui que começa a sua narrativa, informando a polícia, através de um dictafone, do seu próprio assassinato, e é também aqui que o filme termina, quando o herói acaba de contar a sua história e morre ao sofrer o efeito final do veneno que lhe foi administrado.

*Double Indemnity* também começa num escritório, na baixa de Los Angeles, com o herói, que foi mortalmente ferido por uma bala, a falar para um dictafone. A sua narração surge na forma de uma confissão e aqui o espectador é igualmente confrontado com o absurdo de um homem a morrer no centro do seu próprio labirinto em busca de respostas que já não lhe servirão de nada.

*Sunset Boulevard*, por sua vez, tem uma sequência inicial mais dramática. O narrador começa a sua história enquanto um plano picado revela o corpo de um homem morto a flutuar numa piscina. Quando é revelado o rosto desse homem, o narrador informa que ele é o homem na piscina. Em seguida, o filme dobra-se sobre si próprio, em camadas complexas de *flashbacks*, terminando com o assassinato do protagonista.

Num outro filme, *Murder, My Sweet*, o herói é apresentado ainda vivo, mas bastante perto de morrer: revela fortes sinais de ter sido agredido, resultantes do deambular pelo espaço labiríntico da cidade. Mais uma vez, uma complicada estrutura de *flashbacks* acompanha e reflecte o seu tortuoso percurso através do espaço urbano. É uma jovem mulher que o encaminha e desencaminha na sua busca pela cidade, durante a qual fica cego, o que é metaforicamente significativo, uma vez que este presenciou uma sucessão de duplicidades e horrores.

Christopher (1997: 12) conclui que, em cada um destes filmes, a ligação estabelecida entre o herói e a cidade é bastante forte, criando uma relação de poder. Esta questão é notória no modo como o protagonista constata o poder devastador do espaço urbano, uma vez que, como verificado anteriormente, o *film noir* coloca no seu centro forças sombrias que estão enraizadas no dia a dia (Luhr, 2012: 6).

Nestas circunstâncias, o espectador tem uma visita guiada e sem igual ao labirinto, visto o herói já ter, efectivamente, estado no seu terrível centro, onde nenhum caminho tem saída e onde acaba por morrer para contar a sua história. Mais do que isso, é de notar ainda que o *film noir* tem uma íntima relação com a própria história do cinema, pois o cinema desde o seu início que está relacionado com a expansão e o crescimento da cidade. O *film noir*, enquanto género, insere-se na categoria de filmes que expressam uma visão negativa da cidade, sendo um dos temas principais a ilusão da modernidade. Ao contrário de outros momentos na história do cinema, o *film noir* não celebra o progresso, mas procura antes percorrer a arquitectura claustrofóbica do espaço urbano e as suas infra-estruturas através de configurações espaciais geralmente ignoradas e que invocam um outro lado da cidade, no qual o protagonista surge, desde o princípio, enclausurado.

Tal como referido no capítulo inicial deste estudo, os antecedentes do *film noir* são variados, passando pelo Expressionismo Alemão e pelo realismo poético francês. Ainda por referir está a influência do cinema neorrealista italiano do pós-guerra, cujo naturalismo e aspecto quase documental dos filmes de Vittorio De Sica, Robert Rossellini e Luchino Visconti demonstram o grande impacto do material dramático filmado em zonas urbanas. Esta técnica foi muitas vezes emulada nos filmes *noir*, tais como *Call Northside 777* (1948), no qual o narrador anuncia em voz off que o filme foi filmado nos “locais verdadeiros” onde se deram os eventos a serem retratados. Ironicamente, depois de 1945, as filmagens nas zonas urbanas ficaram mais populares e esteticamente mais eficazes, por causa dos métodos fotográficos aperfeiçoados durante a guerra<sup>10</sup>.

Também relevante foi a influência que as pinturas urbanas de Charles Sheeler, Edward Hopper, Franz Kline, George Bellows, Martin Lewis, Reginald Marsh, John Sloan e Georgia O’Keeffe tiveram nos fundamentos visuais do *film noir*, devido aos intensos detalhes luminosos, às perspectivas irregulares, às alturas vertiginosas, às geometrias alucinatórias e aos métodos de composição arrojados que tentavam expressar a modernidade e a experiência urbana contemporânea.

Contudo, para além destas várias influências, Christopher (1997: 16) insiste na analogia entre a cidade e o labirinto e defende que esta é essencial para entrar no contexto psicológico e estético do *film noir*. Tal como escreveu o historiador alemão Oswald Spengler em *The Decline of the West* (1926), referindo-se à cidade do século XX, a cidade é um mundo e o homem desta época está preso e possuído pela sua própria criação que é a cidade. O homem passa a ser o resultado, o órgão de execução e a vítima da cidade, que é vista como um sistema fechado e um ser com vida própria (99).

A cidade é um labirinto da construção humana, tão complexo quanto os milhões de ligações humanas suspensas no seu interior. É uma projecção da imaginação humana, mas também um reflexo das suas vidas interiores e este é um tema constante do *film noir*. Nestes filmes, o enquadramento da cidade e a progressão visual através do labirinto são tão significativos quanto o enredo e a caracterização. A iluminação e os ângulos da câmara oblíquos, tanto em estúdio como *on location*, reforçam a compreensão implícita do espectador de que os motivos das personagens são furtivos, ambíguos e ligados à psicologia: os seus conflitos interiores e os seus desejos estão

---

<sup>10</sup> Em particular devido aos reconhecimentos aéreos das cidades que iam ser bombardeadas.

ligados ao espaço urbano onde é apresentada uma linha ténue entre a violência reprimida e uma completa vulnerabilidade. Daí que haja uma ênfase obsessiva em locais urbanos perigosos, como telhados, pontes, linhas de comboio, janelas altas, parapeitos, becos escuros, zonas industriais e também comboios e carros em andamento. Neste sentido, há uma leitura essencial para compreender a relação entre o espaço e o *film noir*: os locais onde os protagonistas circulam são modernos, mas também os enclausuram. Assim, por um lado, carros, comboios determinam linhas condutoras, mas que não levam a lado nenhum<sup>11</sup>. Por outro lado, apartamentos, átrios de hotéis, cafés, entre outros, apresentam geralmente protagonistas solitários que vivem fechados dentro desses espaços, tal como acrescenta Ian Brookes em *Film noir: A Critical Introduction*:

The iconography of film noir includes a number of city locations such as police precincts, nightclubs, bars, railways stations and bus terminals, apartment buildings, rooming houses, hotel lobbies, newspaper offices, gyms, poolrooms, hospital prisons, and junkyards, although noir doesn't have a monopoly on these locations of course. (2017: 47)

Um grande número de filmes *noir* começa com imagens de paisagens citadinas, introduzindo desde o início um dos elementos mais importantes do filme, a cidade, tal como acontece noutros géneros ao mostrarem uma personagem a entrar no enquadramento da narrativa durante os créditos iniciais. No *film noir*, quase sempre, só depois de passarem os créditos, se passa para uma cena que introduz o herói, localizado algures na selva urbana, que o espectador esteve a observar de longe. Habitualmente, desde esse momento a cidade é retratada como um lugar implacável e de difícil acesso:

He may be in a cramped room, crisscrossed by shadows, waiting apprehensively for a knock at the door; or sweating profusely, staring at his own reflection in a window while a telephone insistently rings; or behind the wheel of a car careering across a suspension bridge; or lighting a cigarette, glancing over his shoulder anxiously in the gloom of a public park; or struggling desperately against the flow of a rush-hour crowd; or kissing a woman on a rooftop, among the flapping sheets on clotheslines, while police sirens approach; or ducking from a nightclub in a rumpled coat and merging into the darkness of an alley; or huddled in a doorway in biting cold or blistering heat – for the weather in the noir city, like the human condition, fluctuates between harsh extremes. (Christopher, 1997: 32)

---

<sup>11</sup> Veja-se, por exemplo, o início de *Double Indemnity* em que Walter Neff conduz desorientado pelas ruas de Los Angeles.



Desde o primeiro momento, o labirinto do *film noir* parece ser impossível de enfrentar e o herói parece vulnerável e quase insignificante. A cidade feita de pedra e aço irá prevalecer, mas o homem irá desempenhar um curto e passageiro papel entre milhões de outros tão insignificantes e substituíveis quanto ele e depois irá desaparecer. O herói do *film noir* não é o herói típico de outros filmes, assim observa Christopher (1997: 32). Pode parecer heróico em algumas ocasiões em que age com imprudência, e corajoso, criando empatia apesar dos seus acentuados defeitos, mas quando é observado com um foco rigoroso nas ruas chuvosas e cheias de sombras do *film noir*, este parece ser apenas mais uma vítima do espaço urbano.

A cidade *noir* acolhe geralmente personagens à margem e à deriva, colocando-os também em espaços de transição, como nota Andrew Spicer (2010: 47) e que acentuam a indefinição identitária daqueles que a ocupam. Assim acontece com estes heróis. A imagem da cidade no *noir* é, como Spicer acrescenta ainda (ibid.), a de um espaço metafórico e autêntico, apresentando diferentes níveis de leitura: o lado real revelado pelos filmes que tinham como trunfo o *on location shooting*, mas também os filmes que exploravam um realismo particular em que a cidade era filmada como um local corrupto; a nível metafórico, o espaço urbano é filmado de acordo com as tensões e os receios do momento. Neste caso específico, o *noir* é profundamente marcado pelo período pós-Segunda Guerra Mundial, pelo que a cidade surge como um local caracterizado impermanência.

De notar, no entanto, que apesar destas características comuns – em particular a condição labiríntica da cidade – os vários filmes produzidos neste período possuem representações diferentes, muitas vezes dependendo também da categoria em que se inserem<sup>12</sup>. No caso do *neo-noir* a preocupação com a cidade permanece, mas é elevada a um novo nível, revelando uma incursão, no território americano, que não se ocupa apenas de Los Angeles ou Nova Iorque<sup>13</sup>, mas sim de outros espaços. O mesmo irá acontecer a nível internacional (Spicer, 2010: 47):

---

<sup>12</sup> Não sendo o propósito deste estudo enumerar e efectuar uma descrição exaustiva das diferentes categorias de *film noir*, afigura-se necessário mencionar, por exemplo, os *noirs* que são também semidocumentários e que usam “a cidade real” para os seus filmes ou ciclos específicos de filmes que são considerados “city exposé”, influenciados pelo tipo de jornalismo que procura expor e revelar a verdade acerca da vida urbana americana. Para um maior desenvolvimento destes temas sugere-se a leitura do *Historical Dictionary of Film noir*, de Andrew Spicer (2010).

<sup>13</sup> Será importante reconhecer que grande parte dos filmes *noir* se passam ou em Nova Iorque ou em Los Angeles, sendo que esta última tem um papel preponderante na construção do género e é para muitos críticos a cidade *noir* por excelência. Assim, não esquecendo a importância de Nova Iorque para o género, este estudo centra a sua atenção em particular em Los Angeles apoiando-se também no estudo de Dimendberg.

Neo-noir has continued this preoccupation with the city, including the central focus on Los Angeles and New York as the principal locations, but it also encompasses other American Cities: New Orleans in *Tightrope* (1984), Denver in *Things to Do in Denver When You're Dead* (1995), Miami in *Miami Vice* (2006), or Boston in *The Departed* (2006). European film noirs have also shown a preoccupation with the metropolitan city, be it Paris, London, Rome, Berlin, Madrid, Copenhagen, or Helsinki.

Assim, cada filme, bem como cada metrópole, cria as suas próprias histórias, e essas histórias formam uma percepção que, muitas vezes, ultrapassa o ambiente construído e as estruturas sociais que testemunharam o seu aparecimento. Esta é a premissa do ensaio “Cinema and the Making of a Modern City” de Edward Dimendberg, publicado em 2010, que se centra na cidade de Los Angeles e no cinema que tem como espaço de acção esta cidade. O autor considera que a essência deste cinema está na articulação entre o desejo de preservar a acção colectiva e individual e a sensação de que os eventos se desenvolvem sequencialmente (346).

Los Angeles tem menos monumentos que a maioria das cidades. É um raro exemplo de metrópole onde a maioria dos seus edifícios são os primeiros a ser construídos nesse solo, o que lhe concede um carácter moderno e livre de referências históricas, uma vez que se mantém no seu estado original. Por vezes, o único elemento comum nos seus habitantes é o facto de todos pertencerem a um outro lugar e, por isso, segundo Dimendberg, tornam-se o assunto e a audiência ideal para o cinema, uma forma cultural que, simultaneamente, representa e cria comunidades:

With its ability to compress time, overcome geographical distance, magnify the normally invisible, and juxtapose contradictory realities, cinema lays a plausible claim to being the definitive medium for representing Los Angeles. (347)

A relação entre esta cidade e o cinema dá-se pela via de Hollywood e a indústria cinematográfica, mas também por outros motivos igualmente importantes: Los Angeles é uma cidade com diferentes camadas de interpretação, tal como o próprio cinema e, no caso do *film noir*, foi um espaço central que marcou a tensão entre a modernidade e a pós-modernidade

O cinema teve um papel essencial na criação da imagem de Los Angeles enquanto metrópole moderna, tão exposta à ambivalência e à melancólica reflexão sobre as perdas sofridas com a sua modernização quanto uma cidade mais antiga. Mais do que

qualquer outra forma cultural, o cinema é a que melhor cria a promessa fugaz da representação total da cidade em crescimento, assim como demonstra, de forma implacável, a impossibilidade prática de o fazer.

O cinema não foi inventado em Los Angeles, cidade que parece não ter sido filmada antes de 1897, dois anos depois de Paris, Berlim, Londres e Nova Iorque, entre outras. Ainda assim, nenhuma outra metrópole tem vindo a ser tão fortemente associada ao cinema quanto esta. Actualmente, poucos discordariam de que Los Angeles é a capital mundial da indústria do entretenimento. Contudo, como observa ainda Dimendberg (2010: 347), uma análise cuidada da relação de Los Angeles com o cinema rapidamente revela o paradoxo de que a realidade da cidade, que foi moldada pelo cinema, se mantém irredutível e, muitas vezes, antitética em relação ao mesmo.

O fascínio dos filmes e os excessos que se verificam no mundo das celebridades contrastam fortemente com o dia-a-dia e as experiências dos residentes desta cidade, cujo acesso aos mitos de Hollywood e às celebridades se dá através de meios como os *media* ou o cinema, mas nunca através das vivências em Los Angeles. O historiador Benedict Anderson (1983) atenta na importância do jornal na formação da sensação de uma identidade colectiva nacional a qual designa como “comunidade imaginada”. Seguindo esta mesma linha de ideias, não há dúvidas de que o cinema de Los Angeles tem vindo a criar diferentes comunidades imaginadas, levando, frequentemente, os verdadeiros habitantes da cidade a tornarem-se espectadores de histórias dominadas por clichés que pouca relação têm com as suas próprias vidas.

Ao tentar identificar aquilo que distingue o cinema de Los Angeles de outras culturas cinematográficas urbanas, Dimendberg observa que estes filmes sugerem que a cidade impossibilita e, em alguns casos, envenena as relações humanas, sejam familiares, profissionais ou de base comunitária (2010: 348). Mais do que a solidão, parece ser a separação que domina o dia-a-dia de um espaço onde a segregação física e racial extrema se torna norma. Mais do que qualquer outra cidade, o cinema de Los Angeles representa personagens desajustadas e descontentes que procuram algo inalcançável, seja estabilidade financeira e emocional ou recompensas financeiras ilícitas, até porque, no imaginário nacional, esta cidade é representante máxima da

possibilidade de conquista do *American Dream*, embora grande parte dos filmes acabe por contradizer essa mesma imagem<sup>14</sup>.

Em *City of Quartz* (1990: 18), o historiador Mike Davis identifica dois pólos dominantes na representação cultural de Los Angeles: “sunshine and noir”. Um entusiasmo ingénuo e optimista e um fatalismo enraizado num ambiente urbano sombrio. Segundo a perspectiva de Davis, a vivência nesta cidade parece oscilar entre a ideia de uma classe média que desfruta de um clima ideal e a ideia de um espaço composto por cimento e alcatrão onde dificilmente se contém a violência e os fervilhantes ressentimentos alimentados por antagonismos entre classes. Enquanto outras grandes cidades apresentam respostas extremas, o cinema de Los Angeles mantém-se único pela sua capacidade de alternar entre estes dois eixos, muitas vezes ao longo do mesmo filme. Ao serem criados estereótipos que filtram as possibilidades menos dramáticas das vivências da classe média, são sublinhadas realidades pouco favoráveis<sup>15</sup>.

Jerold J. Abrams, no seu ensaio “Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema” (2007), refere que o *film noir* correspondeu a uma época grandiosa para o cinema americano, a qual pouco durou, já que o género alcançou o seu auge de forma rápida, e vê *Touch of Evil* como o momento em que este cinema obscuro se tornou demasiado repetitivo e restrito. No entanto, o género rapidamente se reinventou no *neo-noir*, mantendo várias características do *noir* clássico, como os detectives, os labirintos e as *femme fatales*, mas desenvolvendo-se também à sua própria maneira.

Abrams defende que existem duas grandes mudanças que distinguem o *neo-noir* do *noir* clássico. A primeira dá-se a nível do espaço trabalhado, o que costumava ser o “espaço” contemporâneo da cidade é agora o “tempo” do futuro e do passado distante. A segunda dá-se em relação ao protagonista que, ao invés de procurar o criminoso na cidade que o rodeia, parece mais preocupado em encontrar-se a si próprio, partindo em

---

<sup>14</sup> Parte do famoso documentário *Los Angeles Plays Itself* (2003) de Thom Andersen é influenciado por esta questão, em especial pelo facto de grande parte dos edifícios modernos serem espaços associados, em muitos filmes, a figuras marginais, corruptas e assassinas.

<sup>15</sup> No entanto, a coexistência de diferentes modos de produção, passando pelos filmes financiados por estúdios, pelas produções independentes e pelos esforços *avant-garde* e experimentais, demonstra que o cinema desta cidade não é tendencioso nem dominado por Hollywood. Tal como o historiador cinematográfico, David James (2005: 328), argumenta, Los Angeles tem uma tradição ligada ao cinema experimental e político muito rica e diversa que é, modo geral, produzido pelas mesmas pessoas que trabalham na indústria do cinema comercial. Apenas Paris e Nova Iorque podem rivalizar com a profundidade e diversidade do cinema experimental desenvolvido nos arredores de Los Angeles, geralmente em contacto com subculturas e minorias sexuais.

busca da sua identidade e questionando-se sobre qual o ponto da sua vida em que a terá perdido (2007: 7).

Em *Detours and Lost Highways* (1999), Foster Hirsch evidencia a importância do *noir* e considera o *neo-noir* como uma extensão natural dos mesmos temas clássicos, embora existam mudanças que, juntas, formam o salto fundamental de um momento para o outro. Entre estas importantes alterações está uma maior atenção dada a questões sociais, como raça, classe e género, já presentes no *noir*, mas agora, muitas vezes, em primeiro plano por serem também questões centrais na sociedade contemporânea. Igualmente importantes são as mudanças a nível do espaço, como já mencionado, e Hirsch aponta que o *neo-noir* pode tanto ocorrer num espaço mais rural, caracterizado pela dispersão, como numa tradicional cidade pestilenta, o que caracteriza o *noir* um novo tipo de perigo (1999: 14-15).

Dimendberg tem um ponto de vista semelhante em *Film noir and the Spaces of Modernity*:

The end of film noir also coincides, and not fortuitously, with the end of the metropolis of classical modernity, the centered city of immediately recognizable and recognized spaces (...) One might speculate that a spatial dispersal became a ubiquitous cultural reality, centripetal space began to appear excessively archaic.” (2004: 255)

No *noir* clássico, a cidade era centrípeta, ou seja, estava sempre organizada ao redor de um centro. Também no *noir* clássico, como aponta Spicer (2010: 48), era clara uma certa preocupação existencialista com o interior urbano: o espaço com enorme densidade populacional, superlotado e construído verticalmente. No entanto, depois da Segunda Guerra Mundial, e da afirmação hegemónica dos Estados Unidos, o capitalismo ganha forças e a cidade parece desenvolver-se e ser retratada de uma forma centrífuga, embora esta ideia nem sempre seja aplicável a casos concretos. Com a cidade centrífuga a tendência é para a dispersão: a proximidade e a concentração são substituídas pela imaterialidade e pelos não-lugares, pelo que não é palpável, estendendo-se sem horizonte definido. A imagem de marca desta cidade é a auto-estrada que sublinha também o lado labiríntico que tem vindo a ser defendido neste capítulo, mas também uma cidade sem princípio, meio ou fim.

A ideia pode parecer abstracta, mas não é difícil de visualizar. Abrams apoia a visão de Dimendberg, referindo que a mesma está presente em todo o lado sob a forma da arquitectura pós-moderna. Na cidade moderna os caminhos eram facilmente

reconhecíveis graças à grande diversidade dos estilos arquitectónicos. Já na arquitectura pós-moderna, os edifícios parecem todos iguais e, desta forma, os pontos de referência são idênticos, como se fossem produzidos em massa, desenvolvendo-se um espaço no qual é fácil perdermo-nos. A cidade moderna vai desaparecendo e, com ela, também um momento no cinema que a tentou captar. A visão da cidade do *noir* clássico é assim substituída por uma outra, a do *neo-noir* que, como tem sido possível verificar, se associa a imagem de dispersão.

Em “Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema”, Abrams (2007: 9) sublinha ainda uma outra questão que assinala o nascimento de um novo cinema *noir*. Não foi apenas a noção de espaço que mudou, mas também o lugar da comunidade, uma vez que, especialmente nos anos 60, se verificou uma maior movimentação da população que atestava um desenraizamento próprio da contemporaneidade e que se afastava também para o espaço suburbano. Além disso, tendo em conta o multiculturalismo e a crescente dissolução da família nuclear, toda esta movimentação tornou as relações sociais tradicionais estranhas na melhor das hipóteses e opressivas na pior das hipóteses, como aponta o autor: “[...] in place of the family, the community, the nation-state, or the church, a new king emerged in the form of the ‘self’: the self as the king of its very own mind.” (2007: 9)

Para este autor, a essência do *neo-noir* reside na relação com o “eu”. O “eu” é o detective, é o vilão e as pistas existem apenas dentro da sua mente. Esta questão pode estar presente em alguns exemplos no período clássico, mas esta não foi uma característica marcante para o género na sua fase inicial. Abrams justifica esta visão argumentando que as condições do mundo pós-moderno com o fluxo cultural e o espaço centrífugo, que marcaram a segunda metade do século XX, forçaram o sujeito individual a passar para primeiro plano na cultura e, conseqüentemente, para primeiro plano no *neo-noir*.

Abrams vê esta representação em particular nos filmes com detectives, apresentando três diferentes etapas na forma como estas histórias se desenvolveram. A primeira é a versão clássica do século XIX, tendo particularmente em conta Sherlock Holmes. Nesta fórmula, a perspectiva em primeira pessoa dá-se através do médico John Watson que, na verdade, está em busca da essência da mente de Holmes. Contudo, esta investigação do “eu” através de um outro indivíduo é apenas possível quando Holmes está em busca de um terceiro indivíduo, o vilão.

Tudo isto muda, no entanto, quando o século XIX passa a século XX e Sherlock Holmes se transforma em Phillip Marlowe e em Sam Spade. Nesta altura, é o detective que passa a contar a história sobre a sua própria busca do vilão. Ainda é uma história de detectives em primeira pessoa, mas o grau de proximidade entre o leitor ou o espectador e o vilão aumentou, uma vez que, sem Watson, acede-se a uma perspectiva mais próxima dos eventos relativos à investigação. Esta, segundo Abrams, é a segunda grande forma das histórias de detectives, nomeadamente, o *noir* clássico. Se os graus de proximidade aumentarem ainda mais, obtém-se a terceira forma, o *neo-noir*. Ainda é uma narrativa em primeira pessoa e, como no *film noir*, é o detective que fala, porém este já não parece estar à procura de um misterioso vilão na cidade, mas sim em busca de si próprio.

Esta mudança em relação à figura do detective do *neo-noir* é talvez aplicável também a outros protagonistas. Mas o *neo-noir* mantém grande parte das características do seu antecessor. Alguns exemplos óbvios passam pela ideia do labirinto, do detective, da *femme fatale*, entre outras, sendo a questão da inevitabilidade, possivelmente, um dos elementos-chave mais importantes do *noir*. No *noir* clássico, o detective persegue um criminoso ou resolve um caso, mas o que revela, verdadeiramente, é a incapacidade de escapar à sua condição humana. Não há saída do labirinto da cidade *noir*. No *neo-noir* o caso mantém-se, visto que, mesmo com uma cidade em dissolução, o detective continua irremediavelmente preso, uma vez que nunca consegue escapar às ilusões da sua própria mente. Dá-se uma constante demanda da autoconsciência total e transparente, que nunca é alcançada.

Considerado por alguns críticos como o marco do início do *neo-noir*, *Point Blank*, um filme de 1967, conta uma história sobre retaliação narrada da perspectiva de um homem morto. As suas cores desenfreadas, referências à arte *pop*, as casas de subúrbios extravagantes, os restaurantes de *fast food* e o tiroteio épico à beira do rio de Los Angeles tornaram-se características típicas recorrentes nas filmagens da cidade. A sua narrativa de perspectiva elíptica e continuidade temporal distorcida reforça uma noção de impenetrabilidade das relações de poder. Ninguém parece estar ao comando da companhia representada no filme, nem as suas personagens parecem controlar os seus próprios destinos.

Na década de 70 torna-se claro que a primeira onda do *film noir* tinha chegado ao fim, mas a sua influência mantém-se evidente. De facto, a tendência nesta altura era em direcção ao *neo-noir* com uma estética profundamente marcada pela idealização dos

anos 30 e de Chandler. Quer entendido como uma manifestação cinematográfica pós-moderna de um “cinema nostálgico”, a que o teórico cultural Fredric Jameson (1983) se refere como uma compensação pela minguinte ligação à história, quer visto como uma favorável tentativa de recuperar e celebrar o passado da cidade, o fascínio pelo estilo *noir* é notável. Assim o observa Dimendberg (2004: 355), que vê a adaptação de Robert Altman da obra de Chandler, *The Long Goodbye*, como o catalisador da tendência em direcção ao *neo-noir*. A interpretação irónica e, por vezes, cómica deste realizador das convenções *noir* demonstram um reconhecimento amargo da corrupção e falta de moralidade que este filme fez coincidir na perfeição com o período do pós-Watergate. *The Long Goodbye* é filmado em Malibu Colony, Westwood Village e Hollywood, localizações que Altman romantiza sem evitar a vulgaridade da cidade. O filme dá ênfase à desconexão entre os habitantes da cidade e as vizinhanças.

Por um lado, *The Long Goodbye* não demonstra nenhuma tentativa de ocultar ou embelezar a sua localização na Los Angeles contemporânea. Por outro lado, e por oposição, *Chinatown* apresenta traços visuais que remetem para os anos 30, desde os carros, aos interiores e arredores, tais como Echo Park. Tudo foi, meticulosamente, recriado e não existe nenhum aspecto visual que denuncie a sua época de produção. Este filme tem como base questões políticas relacionadas com os direitos da água, as quais explora sem grande ligação à realidade histórica de Owens Valley e do crescimento de Los Angeles. No entanto, os espectadores continuam convencidos da sua veracidade. Vários historiadores vêem *Chinatown* como um criador de mitos urbanos e conspirações e criticam a sua representação do poder e da ecologia de Los Angeles, tal como observa Steven P. Erie (2006).

A cidade assume, assim, um papel preponderante no *neo-noir*, apresentando-se em diferentes formas e, em particular, marcando uma distância em relação às narrativas clássicas. Se, num primeiro momento, as cidades do *noir* surgem caracterizadas por um certo sentimento de claustrofobia, de indefinição e de impossibilidade de fuga, as cidades do *neo-noir* não apresentam um centro específico, demarcado. Elas parecem alongar-se indefinidamente, como nota Vincent Brook (2013) em *Land of Smoke and Mirrors: A Cultural History of Los Angeles*, e tendem a evidenciar a dispersão mais do que a coesão, da qual *Blade Runner* parece ser o melhor exemplo.

Em *Blade Runner*, Giuliana Bruno (1987) num ensaio seminal intitulado “Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*”, aponta uma forte diversidade étnica e cultural devido às densas multidões que preenchem a cidade ao longo do filme e



retratam uma população culturalmente híbrida. Os ecrãs publicitários em inglês e japonês que iluminam a cidade sugerem uma fusão entre Los Angeles e Tóquio, mas também outras grandes cidades do mundo. Este filme de ficção científica apresenta um mundo onde as fronteiras entre os humanos e os ciborgues, o passado e o presente, e a utopia e a distopia se tornam pouco claras. A sua narrativa ambígua ocasionou uma série de leituras a nível da academia muito devido às múltiplas versões lançadas do filme, o qual pode ser considerado como um dos melhores exemplos de uma esteticização de Los Angeles enquanto paraíso e inferno e, acima de tudo, enquanto espaço representante de uma paisagem pós-industrial.

*Blade Runner* trabalha a sua estética através de um bazar multicultural aberto 24 horas onde a criminalidade, a tecnologia traiçoeira e o isolamento pessoal se tornaram norma. Também notável é a eliminação visual completa de elementos da natureza, o que pode sugerir que a crise ambiental é uma ansiedade subjacente à acção do filme. Desenvolve igualmente a noção, anteriormente indisponível no *film noir* clássico, de que Los Angeles é uma cidade de primeiro e terceiro mundo em simultâneo, na qual se parece encontrar fundamento para a ideia do “congestionamento cultural”, desenvolvida pelo arquitecto Rem Koolhaas (1978) relativamente a Manhattan: a arquitectura da cidade promove um estado de congestionamento em todos os níveis e explora essa congestão de forma a criar certos tipos de relações sociais.

No início da década de 80, começa a notar-se uma preocupação dominante com questões raciais nas longas-metragens filmadas em Los Angeles, particularmente a interacção entre afro-americanos e brancos. Enquanto os filmes anteriores representavam as vidas em comunidades distintas com personagens ocasionais que exerciam o papel de mediador ou incidentes ocasionais que criavam uma ligação, os filmes mais recentes centram a sua atenção no racismo institucionalizado inserido nas interacções sociais diárias e nos cenários profissionais. Os seus realizadores tentam articular a noção de bairros racialmente codificados, de discriminação sistemática no sistema de justiça criminal e de encontros de carácter social em espaços públicos.

Em alguns filmes, os afro-americanos são escolhidos para desempenhar papéis de protagonistas fortes, em narrativas que podem ser encaradas como melodramas sociais. Dimendberg defende que nenhum actor exemplifica melhor esta tendência do que Denzel Washington, escolhido para o papel de detective no filme *Devil in a Blue Dress*, que recria, vividamente, os clubes de jazz da Central Avenue e a prosperidade do bairro nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial (2010: 358). Apesar de ter

uma visão romantizada, este filme permanece como uma das poucas tentativas de representar a comunidade negra de Los Angeles enquanto uma sociedade cultural e economicamente vibrante.

Nos primeiros anos da década de 90, emerge uma nova vertente do cinema de Los Angeles que sugere uma aleatoriedade completa da vida urbana, uma impossibilidade de planejar ou prever eventos e a dificuldade correspondente de retirar conclusões morais. Em *Pulp Fiction*, por exemplo, referências à cultura e à música popular tornam-se o pano de fundo para desenvolvimentos, inevitavelmente, violentos e, aparentemente, arbitrários. Em *Collateral* (2004) de Michael Mann, um infeliz taxista dá boleia a um assassino contratado, a caminho do trabalho, o que dá origem a uma sucessão de acontecimentos inesperados. Se Los Angeles ainda é vista como uma cidade de oportunidades, estes filmes, segundo Dimendberg, sugerem que as ligações entre heranças, estatuto social, trabalho e perspectivas de vida já não podem ser tomadas como garantidas (2010: 359). Pelo contrário, a vida na cidade tornou-se sujeita às crescentes perturbações de um sistema urbano orientado tanto pelo caos como pela ordem<sup>16</sup>.

Hollywood permaneceu um tópico de escrutínio contínuo nos filmes dos anos 90 e mantém-se recorrente em anos mais próximos. *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch retrata uma vítima de amnésia, uma aspirante a actriz e a indústria do entretenimento controlada pela máfia, construindo uma incompreensível teia de sonhos, pesadelos e fantasias de sexo e de morte. Nestes filmes, as produções cinematográficas e as pessoas que trabalham nessa área são representados de forma doentia. A noção de que este trabalho é comparável a qualquer outra profissão ou de que aqueles envolvidos possam ter uma vida normal fica, curiosamente, ausente.

À medida que novas populações chegam a Los Angeles e a cidade aumenta de densidade, as gerações futuras dos criadores de *media* vão ter o seu trabalho facilitado. Várias questões, como a degradação ambiental, o declínio dos transportes públicos, os sem-abrigo, a gentrificação e o trânsito cada vez mais congestionado, são propícias a criar alianças sociais e políticas improváveis, das quais um cinema apelativo poderá retirar inspiração.

---

<sup>16</sup> Aliás, o filme de Mann é disso exemplo: as imagens paradoxais de alienação que o realizador nos apresenta indicam uma cidade solitária, mas visualmente cativante, isto é, o símbolo da alienação – a arquitectura, os néons – são também os objectos que nos fascinam.

Tendo em conta o número e a diversidade de pessoas em Los Angeles, o autor considera ainda que a cidade não tem vindo a ser muito bem servida pelos cineastas e acrescenta que apenas alguns consideraram, verdadeiramente, a representação deste espaço de formas que desafiam as convenções. No século XXI, torna-se essencial a invenção de novas formas cinemáticas adequadas à complexidade de Los Angeles, de maneira a garantir que futuros audazes e esperançosos são imaginados para esta cidade.

Não será o caso das análises que irão ser feitas, em seguida, neste estudo. *Drive* (2011) de Nicolas Winding Refn continua a explorar o lado marginal e obscuro da cidade de Los Angeles e *Nightcrawler* (2014) de Dan Gilroy tira partido do espaço, permitindo ao protagonista do filme surgir por entre as sombras para ser bem-sucedido. Os filmes são de cineastas diferentes e ilustram bem o interesse que o *noir* continua a despertar junto dos realizadores contemporâneos. Ambos são também, e como se irá verificar, filmes *neo-noir*. A análise destes filmes irá ser feita tendo sempre em conta os temas e as características explorados anteriormente.

**Caso de estudo: *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011) e *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014)**

## *Drive*

No estudo do *film noir* do período clássico existem fronteiras cronológicas minimamente estabelecidas (1941-1958) e com as quais vários críticos estão em concordância. Por sua vez, o *neo-noir*, surgindo como uma continuidade do *film noir*, não tem dado indícios de pertencer a um período definido<sup>17</sup> e continua a marcar o cinema actual. Dois exemplos bastante contemporâneos são *Drive* de 2011 e *Nightcrawler* de 2014, ambos comprovando a actualidade do género. A análise destes filmes passará pela leitura do percurso dos protagonistas e da relação que estes estabelecem com a cidade, e pelas suas motivações que os deslocam da linha comportamental habitual.

Nicolas Winding Refn é o realizador de *Drive*, contando com nove outros filmes na sua filmografia, os quais comprovam o sucesso do realizador a nível comercial e entre os críticos, revelando um estilo distinto e visionário naquele que é o seu primeiro filme nos Estados Unidos. Nascido na Dinamarca, Refn já foi consagrado como *Emerging Master* em 2006 no Festival Internacional de Cinema em Seattle e ganhou também o prémio de Melhor Realizador em Cannes em 2011 com o filme *Drive*<sup>18</sup>.

Conhecido pelo seu cinema estilizado, Refn tem sublinhado que a violência é uma temática central da sua cinematografia, assim como a presença de um herói ou anti-herói, e *Drive* é exemplo disso. Segundo o autor Justin Vicari (2014: 21), a acção violenta tem sido sempre fortemente representada nas artes narrativas, tanto a nível de conteúdo (actos de violência influenciam o enredo) como de forma (estilos de representação ou edição violentos, por exemplo). O papel crucial do herói está na função de mediador entre os actos violentos e as suas consequências. Um dos efeitos criados pela violência nos filmes está associado à formação da imagem idealizada de um homem, a qual se enfatiza melhor através de acções violentas, já que actos heróicos surgem muitas vezes associados a actos violentos.

Em *The Aesthetics of Murder*, Joel Black (1991: 40) sugere que a violência numa narrativa tem sempre uma intenção extratextual ou metaficcional, uma vez que a

---

<sup>17</sup> Ainda assim, é de notar que parece existir uma concordância no que toca às datas que marcam o início deste género, ou seja, o início da década de 60, tendo ganho mais relevância na década seguinte com filmes como *Chinatown*.

<sup>18</sup> *Drive* é baseado no romance *Drive* de James Sallis (2005).

violência, especialmente o assassinato, é por si só uma categoria que faz parte da experiência estética: “the act of murder will always appear more profound than the work of art that merely describes it” (40). A forma da violência ultrapassa o conteúdo, interrompe a fluidez da narrativa, formando a experiência de um tempo suspenso:

Confronted with a spectacle of destruction, the author can no longer create, and his narrator can no longer narrate: they can only bear witness to a mystery of unnatural violence [...] beyond the customary limits of human experience. (Black, 1991: 38)

Contudo, como nota Vicari (2014: 22), as observações de Black nem sempre são aplicáveis a todas as narrativas e defende que o autor consegue encontrar uma forma de assimilar a violência anormal na sua criação, criando uma ligação entre o mito e a arte. Tendo em consideração esta ideia, Refn surge como um criador de mitos, cujo trabalho não reflecte interesse pelo crime em si, mas sim pelas pessoas e pelos heróis. Este interesse faz com que tenha preferência por histórias com um sentido trágico de destino e onde a vida e a morte estão em jogo<sup>19</sup>.

*Drive* não é excepção a esta tendência. Este *neo-noir* conta a história de um duplo de cinema, The Driver (Ryan Gosling) cujo nome nunca é revelado, que trabalha como motorista de fuga à noite e se vê envolvido nas ligações perigosas dos seus vizinhos com uma rede criminosa. Este é um filme que não conta mais do que o necessário, que não se perde em detalhes sem importância, mantendo o diálogo realisticamente curto. Desta forma, o espectador nunca está completamente certo daquilo que The Driver ou a sua vizinha Irene (Carey Mulligan) estão a pensar. São os actos de violência que marcam os pontos de reviravolta do filme, comprovando que esta forma de expressão é essencial na construção narrativa de *Drive*.

A violência retratada no filme faz parte da construção da identidade do protagonista, o qual, acompanhando o ritmo lento da primeira metade do filme, se apresenta como um homem calmo e de poucas palavras, de atitude pragmática e que não revela problemas morais em relação a actos criminosos, demonstrando desde o início o seu carácter *noir*. Ainda assim, a sua presença séria e silenciosa parece contrastar com os seus actos violentos, uma vez que surgem repentinamente e de forma imperativa, sendo a personagem forçada a cometê-los.

---

<sup>19</sup> Note-se, inclusive, o modo como este tema já é trabalhado nos seus filmes anteriores, em particular na trilogia *Pusher* (1996, 2004 e 2005), no filme *Bronson* (2009) e, em especial, nos filmes que se seguiriam a *Drive*: *Only God Forgives* (2013) e *The Neon Demon* (2016).

Neste sentido, a violência evidencia também a ideia de uma força determinista que Bould (2005: 40) já identificava em Walter Neff no filme *Double Indemnity*. O facto de The Driver ser introduzido na história sem se revelar nenhum detalhe sobre o seu passado, algo que fica sempre oculto, e a forma como inicialmente vive a sua vida de maneira assertiva e sem percalços, apesar da prática de duas actividades perigosas, criam a sensação de que aquilo de que parece tentar escapar o vai conseguir alcançar. Paralelamente, essa força a que Bould se refere é algo incontrollável e que no filme leva The Driver a cometer vários actos violentos. O primeiro acto de violência representado no filme, o assassinato do marido de Irene, Standard Gabriel (Oscar Isaac), marca o momento de transformação de The Driver.

A partir desta cena, o filme sofre uma reviravolta, tanto a nível narrativo quanto a nível de tom, e a tensão que se vinha a construir desde o seu início finalmente ganha forma nos vários actos de brutalidade que surgem a seguir à morte de Standard. Esta sucessão de momentos marcados pela violência culmina na cena em que The Driver espanca até à morte um assassino contratado para o eliminar, numa intensa demonstração das suas capacidades para a violência. Como observa Duarte:

Este acto coloca o protagonista como um (anti) herói. Consciente do seu destino, The Driver enceta, nesta segunda parte da narrativa, um percurso violento no qual todos aqueles que se revelam inimigos são eliminados. (2016: 11)

Esta cena é especialmente interessante, já que, no momento em que o protagonista se apercebe da ameaça demonstrada pelo homem que está com ele e Irene no elevador, beija Irene um instante antes de eliminar o obstáculo que se apresenta diante deles. Cria-se desta forma um contraste significativo que demonstra a complexidade do carácter de The Driver e reforça a intensidade da violência que este consegue demonstrar. Também relevante é a naturalidade com que esta acção é realizada, o que pode comprovar que o passado do protagonista é, de facto, obscuro e potencialmente violento. O beijo funciona como o incentivo final para a transformação de The Driver num herói sacrificado. Numa entrevista Refn inclusivamente acrescenta: “He kisses her goodbye because now he knows what he has to do [...] to turn himself into a superhero, a scorpion.” (Vicari, 2014).

Na sua cinematografia, Refn tem contribuído para esta ideia de uma certa determinação que traça o caminho dos protagonistas dos seus filmes e da forma como o passado dos mesmos, seja ele revelado ou não, acaba sempre por influenciar o seu

presente e transformá-lo naquilo que é o seu destino, tal como o próprio realizador refere:

I've always liked characters that because of the circumstances, have to transform themselves, and in the end, it's inevitable that what they end up becoming is what they were meant to be. [...] The Driver was meant to become a superhero, and he's denied all these things – relationships, companionship. And why would he be denied that? It was because he was meant for something greater. (Tobias, 2011)

O realizador por várias vezes menciona a transformação do protagonista em herói, no entanto, tendo em consideração a definição clássica de herói, este termo pode ser questionável. Spicer (2007: 47) considera que um dos traços mais distintivos do *neo-noir* é a maneira como o protagonista masculino é retratado e, ao contrário do arquétipo do herói americano, a personagem principal não possui as mesmas qualidades (coragem, tenacidade, dinâmica, honestidade) que são a base do típico herói. Existe, então, uma fraqueza mental, quase neurótica, do protagonista *noir* que o coloca como uma espécie de anti-herói, tendo em conta que esta mesma fraqueza é o que muitas vezes o impede de resolver os problemas que encontra.

Não sendo inteiramente aplicável ao caso de *Drive*, Spicer, ainda assim, traz ideias relevantes para a tentativa de definição desta figura que marca o *neo-noir*. Porfirio (1976: 215) acrescenta que o não-heroísmo do protagonista se deve principalmente ao facto de que o mesmo não habita num mundo em que estejam reunidas as condições morais que permitam a criação de um verdadeiro herói. Esta perspectiva parece ser aplicável e é uma justificação válida para o comportamento imoral de The Driver que tenta inicialmente resolver os problemas sem violência, mas ao ver-se sem outra opção acaba por ser forçado a entrar nessa via.

As convenções e o estilo do *neo-noir* têm um papel importante na criação do seu protagonista. Estas personagens são habitualmente introduzidas num ambiente típico marcado pela desilusão e pelo isolamento, o que os leva a criar as suas próprias regras. Este ambiente está presente no estilo visual do *neo-noir* com iluminação *low-key*, preferência por cenas à noite, sombras alongadas e planos angulosos, tal como acontece em *Drive*, criando a sensação de encurralamento e perigo que marca a vida do anti-herói. Desta forma, o protagonista desenvolve um carácter misterioso e foge ao típico herói de Hollywood.



Técnicas narrativas como o *flashback* e a voz off trabalhadas através do protagonista são elementos comuns no *neo-noir*. Muitas vezes é a voz da personagem principal que conta ao espectador a história completa dos acontecimentos, acrescentando detalhes daquilo que aconteceu em cada cena e desenvolvendo a sua construção psicológica. Contudo, o que se verifica em *Drive* é um método menos tradicional para atingir este mesmo fim. Num filme marcado por diálogos curtos, é a banda sonora que se faz ouvir ao longo da narrativa que providencia pistas essenciais para uma melhor compreensão da narrativa do filme<sup>20</sup>.

Inicialmente a música parece ser o completo oposto de *The Driver* que é calado e discreto. Porém, tal como a música retro sintetizada que marca o ritmo do filme, parece existir um lado mais exuberante e dramático no protagonista, considerando o seu casaco com o icónico escorpião nas costas, as luvas que utiliza para conduzir e o palito que leva muitas vezes na boca (um possível substituto para o cigarro típico da narrativa *noir* mais clássica). Apesar de *The Driver* não expor os seus sentimentos de forma a comprovar algo na sua narrativa, a música fá-lo por ele. No lugar de longos e sentidos monólogos que tentam explicar como *The Driver* não é verdadeiramente um criminoso, surge a banda sonora assinalada por três músicas cujas letras honestas revelam as características escondidas deste protagonista.

“Under Your Spell” de *Desire* é um testemunho de como *The Driver* e Irene se sentem em relação um ao outro e é uma música cujo tom transmite um certo deslumbre ao espectador, como defende Zoe Delahunty-Light: “its hypnotic repetition lulls you into the same kind of daze that comes with driving down an open road.” (2017: 2). O mesmo acontece com “Nightcall” de *Kavinsky*, uma música composta pelos mesmos versos repetidos várias vezes, que forçam o espectador a prestar atenção ao que está a ser cantado na banda sonora e como essa informação se aplica a *The Driver* e ao enredo. No verso “I’m gonna show you where it’s dark, but have no fear” aponta-se para o lado mais perigoso do protagonista e, simultaneamente, para a sua capacidade de transmitir segurança. O verso “They’re talking about you boy // But you’re the same” funciona como uma prefiguração do final do filme e de como *The Driver* não consegue mudar, nem mesmo de forma a poder ficar com Irene. No final, este desaparece, mantendo-se

---

<sup>20</sup> De notar também que o filme se sustenta em inúmeras referências a outras obras, como é o caso mais óbvio de *Le Samourai* (Jean-Pierre Melville, 1967), *Thief* (Michael Mann, 1981) e *Risky Business* (Paul Brickman, 1983).

misterioso e elusivo, até porque se regressasse para ficar com Irene, deixaria de ser The Driver.

Por sua vez, e de modo a acedermos verdadeiramente à mente do protagonista de *Drive* e ter algumas pistas que permitam compreender as suas acções, é necessário ouvir “A Real Hero” de *College* e *Electric Youth*: “You’re emotionally complex // Against the grain of dystopic claims // Not the thoughts your actions entertain.” Existem perspectivas negativas em relação a The Driver que destacam um certo carácter psicopata e perigoso, sem ter em consideração as motivações do seu comportamento. Esta perspectiva é reforçada pela referência à fábula do escorpião e do sapo e em *Drive* o seu protagonista representa claramente o escorpião que não consegue mudar, mesmo quando as suas acções o põem em perigo<sup>21</sup>. No entanto, esta música vem reforçar que The Driver não deve ser reduzido a um vilão e que este é: “a real human being and a real hero.” Neste contexto, a ambiguidade moral representada no filme é anulada, já que a letra da música informa o espectador de que, apesar The Driver ter uma inclinação pela violência extrema e, noutras ocasiões, ser impenetravelmente silencioso, é apenas humano e tem as suas razões para agir como age.

Comprovando o quão importante é a banda sonora de um filme, a música de *Drive* cria a atmosfera certa para o seu enquadramento. Inicialmente, o filme pode parecer ser apenas sobre tudo o que é LA: conduzir, crime e cidade movimentada que prejudica as relações interpessoais. Todavia, considerando a informação transmitida pelas músicas, *Drive* parece ser também sobre a dedicação de uma pessoa a outra. Ainda que as justificações para as acções de The Driver fiquem em grande parte para a imaginação do espectador, a banda sonora proporciona o conhecimento necessário para o compreender, funcionando como um mapa para a sua psique.

A construção do protagonista e a violência gráfica estilizada trabalhada em *Drive* evidenciam o seu estatuto enquanto filme *neo-noir*. Outra característica típica do cinema *noir*, e que aqui é recuperada, é a figura da *femme fatale*, uma grande instigadora da violência e molde para o desenvolvimento do carácter do protagonista e do caminho que este irá traçar. Em *Drive*, a *femme fatale* está personificada na

---

<sup>21</sup> Esta referência surge tendo em consideração o escorpião estampado no casaco que The Driver usa constantemente e que é frequentemente destacado por planos aproximados. Esta fábula conta a história de um escorpião que pede a um sapo para o levar nas suas costas para atravessar o rio. O sapo hesita por ter medo que o escorpião o pique, mas o escorpião argumenta que não o irá fazer já que isso também levaria à sua morte e o sapo concorda. No entanto, a meio do rio, o escorpião acaba mesmo por picar o sapo e enquanto se afogam explica que não o podia ter deixado de fazer, uma vez que estava na sua natureza agir daquela forma.

personagem de Irene de uma forma pouco tradicional devido à sua presença e aparência discreta que contrasta fortemente com a típica figura feminina que seduz o protagonista de forma evidente. Irene também se destaca por não parecer ter nenhuma má intenção em relação a The Driver, nem desejo de se servir das suas capacidades a seu proveito. Aceita a sua ajuda sem a pedir verbalmente e a atração física está presente, apesar de ponderada, levando a que os dois se aproximem e o protagonista se envolva nas complicações da vida de Irene. Neste sentido, já se assemelha à figura clássica da *femme fatale*, uma vez que representa um mau presságio para The Driver e será devido à vontade de a manter segura que o lado violento do mesmo virá ao de cima.

A relação estabelecida entre os dois contribui para o desenvolvimento da tensão construída ao longo do filme e dá indícios do perigo que se avizinha. Os versos “There’s something inside you // It’s hard to explain” de “Nightcall” cantados pela voz feminina de Lovefoxxx repetem-se quando The Driver e Irene se cruzam pela primeira vez no filme. A música denuncia o interesse existente entre os dois e o carácter enigmático do protagonista. Ao mesmo tempo, parece criar também a ideia de que The Driver, e não Irene, é o representante do perigo mas, com o desenvolvimento do filme, rapidamente se entenderá que a proximidade entre os dois irá prejudicar a vida do protagonista e resolver os problemas de Irene, seguindo as linhas típicas de um enredo *neo-noir* e da relação entre o protagonista e a *femme fatale*.

A maioria dos filmes *neo-noir* têm uma protagonista feminina de presença forte e que muitas vezes utiliza a sua sexualidade para manipular o protagonista masculino. No entanto, acompanhando o tom simplificado inicial do filme, Irene é mais recatada do que a típica *femme fatale*, como já se tinha verificado, e a ligação estabelecida entre ela e The Driver surge através de poucas trocas de palavras e contacto físico quase nulo. O que reforça a importância da cena em que surge a violência extrema do protagonista e o primeiro e único beijo entre os dois. Outra cena relevante para a construção da ideia de que esta relação é sinónimo de perigo dá-se em casa de Irene, quando a mesma informa The Driver que o pai do seu filho Benicio (Kaden Leos) está na prisão, mas irá sair em breve. Traça-se imediatamente uma ligação entre esta família e a criminalidade, sendo informação igualmente interessante pois materializa os obstáculos existentes para uma possível relação entre The Driver e Irene. A sensação de perigo eminente aumenta quando ele informa: “I drive for movies.” E ela pergunta: “Isn’t that dangerous?” Não recebe resposta, mas a troca de olhares entre os dois é intensa e significativa. Há uma certa ironia presente nesta troca de palavras, uma vez que The Driver não refere o seu

segundo emprego tanto ou mais perigoso e ligado à criminalidade, e porque o maior perigo para o protagonista naquele momento é envolver-se com aquela mulher, tal como observa Ega Simbolon:

This relates to how each noir male lead is bound to a doomed fate because they tangle themselves with the femme fatales due to their cunning power attracting them. The relationship of a noir hero and the femme fatale displays the juxtaposition of both characters. [...] In terms of physical action, the lead noir hero then shows only lust towards the femme fatale, giving the character a suppressed personality whereas the femme fatale are more outspoken in the way they express themselves. It shows how the male noir lead is a conflicted personality that is easily defeated by the seduction of the femme fatale. (N.d.: 1)

Para completar o arquétipo da *femme fatale* em *Drive* surge a personagem de Blanche (Christina Hendricks), a única outra presença feminina no filme. Blanche, ao contrário de Irene, tem uma aparência e atitude que se assemelha bastante à da *femme fatale* clássica, tendo, desde o início, más intenções em relação a The Driver, o qual tenta enganar em seu proveito. Desempenha, desta forma, o outro lado desta figura feminina do *neo-noir*, já que, em lugar de seduzir o protagonista e o encantar, pelo menos inicialmente, com a sua presença, representa apenas a segunda parte da relação, quando habitualmente o protagonista se apercebe das suas verdadeiras intenções e passa do fascínio para a repulsa. De facto, The Driver rapidamente demonstra sentimentos de repulsa relativamente a Blanche, chegando a ser fisicamente violento com ela, o que contrasta muito com a forma de agir para com Irene, a qual permanece apenas na fase inicial da relação. Blanche depressa encontra o seu final mortífero, que se assemelha também neste sentido a outros desfechos das *femmes fatale*, principalmente no período clássico em que o comportamento imoral era necessariamente castigado.

No caso de Irene e The Driver o castigo sofrido passa apenas pela impossibilidade de concretizarem uma relação romântica e ficarem juntos no final. Ainda assim, por momentos, as cenas finais do filme jogam com a ideia de que o protagonista sofreu a grande punição e vai sair morto do seu confronto com Bernie Rose (Albert Brooks), o grande vilão da história. Porém, apesar de sobreviver, depois de identificar e eliminar todos aqueles que representavam ameaças para Irene, não parece haver ponto de retorno para o protagonista, o que não lhe retira o seu estatuto de herói, como observa Duarte:

A cena final, com a câmara a prolongar-se num *close up* sobre a cara inerte de The Driver parece sugerir a sua morte. No entanto, e apesar de estar ferido, vemo-lo mover-se para pôr o carro em funcionamento. Ao mesmo tempo, “A Real Hero” toca pela segunda vez, confirmando a condição de herói de The Driver, o que implica também um regresso à solidão e à errância de cidade em cidade, tal como o seu nome indica. (2016: 26).

Além da música que possui um carácter narrativo ao marcar estes momentos finais do filme, a outra pista que tenta convencer o espectador de que The Driver é verdadeiramente um herói e que não se deixa corromper é o facto de, ao arrancar com o carro, deixar para trás um saco com um milhão de dólares que Bernie procurava. O plano que foca o corpo do vilão e o saco de dinheiro parece simbolizar na perfeição a ambiguidade moral do herói (ou anti-herói); não teve problemas em assassinar aqueles que punham em perigo as pessoas que queria proteger, mas em nenhum momento comete o acto de roubar, a não ser quando esse acto tem um propósito maior como acontece em cenas anteriores do filme.

Este aspecto do carácter moral de The Driver fica evidente desde o início. Quando se assiste ao primeiro assalto em que trabalha como motorista de fuga, fica claro que não está ligado aos ladrões que ajuda a escapar, nem está minimamente envolvido nessa parte do assalto. Como afirma no início do filme, o seu tempo está disponível durante um certo período para executar uma parte do trabalho e nada mais, o que reflecte os limites das suas crenças morais. Não rouba porque parece acreditar que a remuneração deve surgir de um trabalho bem feito e, mesmo ao cometer um homicídio, fá-lo por acreditar ser o mais correcto.

De facto, o heroísmo é um dos temas principais de *Drive*, o que fica evidente, como já se verificou, através da banda sonora (“A Real Hero”), algo pelo qual Refn já mostra interesse pelo menos desde *Fear X* (2004). Vicari argumenta que: “The ideal of the credible and real hero, who nonetheless possesses or attains a certain mythic quality, rises to its perfect pitch in *Drive*.” (2014: 180). O autor argumenta ainda que a grande problemática do herói é que ele age sozinho. Por definição, o herói faz aquilo que os outros não conseguem fazer, por isso, ninguém o pode auxiliar. Yvonne Tasker acrescenta ainda: “The hero of the action narrative is often cast as a figure who lacks a place within the community for which he fights.” (1993: 77).

O herói, como acontece com The Driver, sente compaixão por aqueles que são ameaçados e que ele deve proteger. No entanto, Vicari (2014: 180) observa que esta

compaixão surge de forma pouco natural e tem como base uma dedução lógica, no lugar de uma empatia verdadeiramente sentida. Os mais fracos são destruídos no mundo em que vivem e o herói sente que é ele que tem de o evitar. Este é o elemento decisivo que transporta o herói da passividade para a acção. Os vínculos que se dão entre os humanos normais são aquilo que os impede de confrontar a ameaça das forças demoníacas, uma vez que agem de forma civilizada e conformada, tentando apreciar o seu estilo de vida, por mais ameaçado que o mesmo esteja. Por outro lado, o herói existe fora desses vínculos, quase como se fosse inumano, mas com um afecto solene e imortal pelo humano.

O ambiente circundante tem um papel crucial nos mitos dos heróis e este é um aspecto da narrativa que Refn claramente actualizou e modernizou. O realizador idealizou *Drive* tendo como pano de fundo os contos de fadas dos irmãos Grimm, tal como refere numa entrevista a *The New York Times*:

[...] they're very simplistic but also extremely complex. It's minimalism — there's almost no dialogue, it's all about descriptions of emotions. The characters are always the same: there's a prince or a knight, an innocent woman who's extremely beautiful and pure and needs protection, an evil king or a witch. And that is essentially the DNA of the structure of *Drive*. It's a fairy tale that takes Los Angeles as the background. (Refn, 2011)

Na estrutura clássica do mito do herói existe sempre um ambiente tóxico e perigoso, um espaço que é invadido ou já está ocupado por forças hostis à vida frágil. Em *Drive*, este aspecto é concretizado no mundo urbano moderno controlado pelo crime organizado e assente num precário equilíbrio entre o bem e o mal. A visão de Refn de Los Angeles é pouco glamorosa e vagamente distópica, pois a cidade é dominada pela máfia judaica da costa oeste que recebe ordens da costa leste vindas dos chefes de uma família italiana e, por isso, são conduzidos pela frustração de estarem colocados em segundo plano. Desenvolve-se um ambiente de amargura que leva a que as rivalidades entre os grupos mafiosos se intensifiquem e criem uma atmosfera de perigo eminente que está também ela ligada de forma íntima à extensão do próprio espaço urbano: tal como a cidade parece não ter limites, também o perigo e violência parecem não terminar.

Este é o ambiente que necessita de um herói único para o tornar seguro e para que a vida, o progresso e o futuro possam persistir. Em *Drive*, esta dinâmica está

presente na relação protectora que *The Driver* estabelece com Irene e Benicio depois de Standard ser assassinado devido à dívida que tinha para com Bernie. Esta situação acaba por se tornar numa história de vingança para o protagonista, quando este se apercebe de que nunca estará a salvo, tal como Irene e Benicio, enquanto os chefes da máfia estiverem vivos.

No seu estudo, Vicari (2014: 182) defende a tese de que *Drive* segue as linhas de um mito clássico e que *The Driver* se assemelha ao herói tradicional<sup>22</sup>. Neste sentido, o autor argumenta que, ao não poder estabelecer relações emocionais com outros por ser o herói, este desenvolve duas características importantes. Em primeiro lugar, a falta de timidez e constrangimento que habitualmente surge como resultado das ligações estabelecidas no contexto de uma civilização faz com que lute contra as forças maléficas livre de preocupações, já que não tem nada a perder, desenvolvendo a habilidade típica de um assassino de ultrapassar tabus sobre a santidade da vida. Em segundo lugar, a sua incapacidade de experienciar ligações sociais faz com que tenha um grande respeito pelas mesmas. No seu prisma, estas relações assemelham-se a algo de carácter quase religioso, enquanto para as restantes pessoas que realmente vivem dentro dessa comunidade trata-se de algo normal e do dia-a-dia. O autor acrescenta ainda: “In essence, then, the hero is already close to that which he or she fights against; the hero is vaguely dirty in the same ways ‘it’ is dirty.” (2014: 184).

Na cena em que *The Driver* conhece Bernie pela primeira vez, este hesita em lhe apertar a mão dizendo que tem as mãos sujas, ao que Bernie responde que as suas também estão. Parece dar-se um reconhecimento mútuo de que ambos carregam o mesmo fardo e que ambos estão fora da comunidade. Ainda que de formas diferentes, são ambos atormentados pelo ressentimento de se sentirem excluídos, como se falhassem algum tipo de avaliação. O facto de *The Driver* ser aceite pelo meio comunitário não muda a sua forma de ser, como se não pudesse ser domesticado e uma certa culpa jamais o abandonasse. Em diferentes circunstâncias, o mesmo homem que emerge como um herói para uma determinada comunidade, poderia ser exactamente aquele que atormenta essa mesma comunidade.

---

<sup>22</sup> Neste ponto será relevante relembrar a importante obra de Joseph Campbell *The Hero with a Thousand Faces* (1949), onde o autor traça um caminho para o herói típico que se divide, de forma muito sucinta, em três partes: 1) Partida: o herói aceita a sua jornada; 2) Iniciação: o herói passa por várias provações e 3) o herói regressa a casa. Embora o caminho efectuado por *The Driver* se assemelhe a algumas destas etapas, também é notório como o seu caminho se afasta delas, como tem vindo a ser argumentado.

A sensação de culpa e de que as suas mãos estão sujas não é apenas imaginária em *Drive*, uma vez que, como referido, o seu protagonista passa as noites a conduzir carros de fuga para criminosos que o contractam. Pelo menos inicialmente, The Driver está empenhado no sucesso do crime, enquanto os habitantes da cidade em que circula, apesar de se aperceberem daquilo que se passa nas suas ruas, preferem ignorar a criminalidade e prosseguir com as suas vidas, já que esse é o caminho mais fácil a seguir, até porque o crime organizado está claramente enraizado em todo o lado e os seus líderes são vistos como empresários bem-sucedidos.

O espaço urbano é essencial para o desenvolvimento de *Drive*, visto ser representado como o grande instigador da violência e da corrupção humana, como é devido no *neo-noir*. Não só o herói se perde nos labirintos da cidade, mas também aqueles que se cruzam com ele parecem perdidos na dinâmica deste espaço. A própria *femme fatale* surge como resultado da dimensão obscura da cidade, evidenciando que a mesma é um elemento chave da narrativa e do desenvolvimento das personagens neste género cinematográfico. Em *Drive* a relevância da cidade fica clara desde a primeira cena, quando The Driver diz: “There are a hundred thousand streets in this city.” A conversa telefónica com os criminosos que o querem contratar para motorista de fuga evidencia, desde logo, o seu profundo e detalhado conhecimento das ruas de Los Angeles. No entanto, como se irá verificar, esse factor não será impedimento para que o carácter labiríntico da cidade o iluda por completo e a derradeira fuga se torne impossível.

Nesta primeira cena do filme, a câmara foca-se naquilo que parecem ser planos da cidade espalhados na mesa da sala onde o protagonista se encontra. Este observa a cidade através da janela e esse é o primeiro enquadramento que o espectador tem da cidade, transparecendo a sensação de que The Driver se está a preparar para enfrentar os desafios que este espaço representa. Em vez da investigação de um homicídio, como é comum nos filmes *noir*, o protagonista parece dar o primeiro passo que o levará a desvendar e dismantelar um grupo criminoso. Nos planos seguintes, a cidade é vista através do movimento da condução do protagonista pelas suas ruas e é rapidamente possível identificar referências imagéticas ao *neo-noir*. Desde logo, a noite marcada por luzes néon e focos de luz que criam contrastes luminosos nas ruas, mas também um estilo retro que é apresentado através da música electrónica da banda sonora que parece invocar os anos 80. Para além disso, a utilização de carros de um período anterior ao



momento presente do filme e o casaco de *The Driver* também contribuem para criar este estilo.

Após o assalto em que o protagonista trabalha como motorista de fuga, segue-se uma cena semelhante a uma perseguição policial. No entanto, *The Driver* está tão familiarizado com as ruas de Los Angeles que se consegue esquivar e iludir a polícia na perfeição. Fica claro para o espectador que o protagonista domina a cidade enquanto espaço de circulação e que compreende o seu modo de funcionamento, mas a sua maneira de agir meticulosamente e a sua forma de ser séria e silenciosa reflecte um lado solitário e individualista. Neste sentido, *The Driver* não consegue verdadeiramente pertencer à cidade que domina, já que é incapaz de se inserir na comunidade. Realça, por isso, a sua própria ambiguidade, tal como a da cidade que funciona como espaço de circulação, mas sem deixar de ser claustrofóbica.

Nestes primeiros dez minutos do filme, o protagonista é introduzido através de falas curtas e assertivas e principalmente através da sua acção e movimentação no espaço urbano. Quando a fuga termina com sucesso, surgem os créditos iniciais acompanhados por planos aéreos da cidade, exaltando mais uma vez a importância deste espaço. Ouve-se a música “Nightcall” ao longo desta sequência que, como observado anteriormente, surge como um novo contributo para a caracterização do protagonista: “I want to drive you through the night // Down the hills”. Esta construção estilística reflecte exactamente aquilo que Refn pretendia desde o início e que serviu de premissa para o desenvolvimento de *Drive*: “it’s a movie about a guy who drives around listening to pop music because it’s the only way he can feel.” (Refn, 2011).

À semelhança de outros filmes *neo-noir*, nomeadamente *The Driver* que parece ser uma grande influência, a condução tem um papel central para o desenvolvimento da acção e para a caracterização da cidade em *Drive*. O filme encontra desta forma outro ponto de concordância com o género e exemplifica na perfeição a importância do carro enquanto instrumento de movimentação e de como este está constantemente associado às peripécias da acção, tal como aponta Tony D’Ambra:

The modern metropolis cannot be imagined without the automobile. Along with the skyscraper, teeming streets of humanity, and barely functioning decrepit mass transit, the automobile defines the noir city. Dark deeds, heists, police pursuits, escapes, betrayals, and death all happen in and around cars – the darker and wetter the streets the better to deliver justice or not. Wailing sirens, screeching tires, and the crack

of gunshots from and into car windows mark out the celestial territory of film noir. (2013: 1)

De facto, o carro é essencial para o desenvolvimento de *Drive*, não só para a movimentação do herói pela cidade, reforçando o seu carácter labiríntico e claustrofóbico, mas também porque é um elemento constante na narrativa. Ambas as profissões de The Driver estão ligadas à condução e mesmo a sua terceira ocupação enquanto mecânico leva-o de volta aos carros. Este elemento é igualmente importante para a sua relação com Irene e Benicio. A primeira grande interacção que partilham é quando os ajuda a arranjar o carro deles, seguindo-se outras cenas em que The Driver os leva a passear de carro. É também o seu papel enquanto motorista de fuga que o levará a envolver-se nos perigos que ameaçam Irene e a sua família. A certa altura, o carro serve-lhe de arma para derrotar um dos elementos principais da máfia, Nino (Ron Perlman), e, por fim, é de carro que parte após derrotar Bernie, seguindo ferido, mas vivo e abandonando a cidade. Contudo, a sua fuga não se apresenta como uma vitória, uma vez que os labirintos da cidade não lhe permitiram ultrapassar a sua grande adversidade e permanece isolado. As suas acções heróicas não lhe possibilitam ficar e é desta forma que está condenado, como o típico herói do *noir*. As últimas cenas mostram isto mesmo: Irene bate à porta de The Driver, mas não o encontra, e este segue de carro no que parece ser uma via rápida para fora da cidade.

As sequências iniciais do filme e mais uma vez a música “Nightcall” evidenciam também a importância da noite e de como as cenas noturnas contrastam com as diurnas. Refn explorou e trabalhou na construção desta dualidade de forma consciente, sabendo desde o início que a personagem que estava a desenvolver era complexa e ambígua: “by day he’s a real human, by night he’s a real hero” (Refn, 2011). Depois da cena noturna em que The Driver escapa à polícia, na primeira cena de dia, o protagonista surge vestido de polícia, o que, por momentos, confunde o espectador até se perceber que The Driver trabalha como duplo de cinema. Esta cena evidencia o contraste referido e o carácter irónico da ambiguidade do protagonista. A noite é também relevante para a construção da ideia de transformação do protagonista. É durante a noite que veste o seu casaco com o escorpião nas costas e desempenha o papel de herói (ou anti-herói) ao qual parece estar destinado. Não parece tão confortável nas horas diurnas e é na noite que melhor demonstra a sua destreza.

O facto de The Driver ser duplo também contribui para a noção de que esta personagem surge caracterizado por duplicidades e, como refere Shannon (Bryan

Cranston), o seu agente e dono da oficina onde The Driver trabalha, ele é apenas um duplo e não a estrela principal, reforçando o seu isolamento e a incapacidade de integração. Também é interessante verificar que, como referido anteriormente em relação à representação da cidade de Los Angeles no cinema *neo-noir*, *Drive* surge como mais um exemplo de obras que se preocupam com referências a Hollywood e com a ideia de que aqueles que trabalham na indústria cinematográfica nunca têm uma vida normal. Esta nota meta-cinematográfica é relevante para a construção da personagem de The Driver que, apesar de sério e silencioso, tem uma vertente dramática e para cujo desempenho enquanto personagem necessita de adereços, como o casaco ou a máscara de duplo que utiliza na perseguição de Nino.

Assim, esta exploração do espaço de dia e de noite apresenta disposições sentimentais diferentes. Durante o dia, quando The Driver desempenha funções legais, Refn dá-nos um vislumbre da possibilidade do protagonista ter uma família e uma vida normais. De noite, pelo contrário, as suas acções são ilegais, o que acentua o seu carácter solitário e a impossibilidade de ser como todos os outros. Aliás, e como tem sido possível observar até ao momento, a noite tem grande importância quer no *noir* quer no *neo-noir*, pois é durante este período que a cidade revela os seus segredos mais obscuros. Ao livrar-se da máfia, The Driver não elimina todo o mal, mas permite a Irene e Benicio a possibilidade de um novo recomeço. Esta, porém, não será a cidade representada em *Nightcrawler*.

## *Nightcrawler*

Daniel Christopher Gilroy inicia a sua carreira em 1992, mas estreia-se como realizador com *Nightcrawler*, filme que lhe concedeu vários prémios e nomeação para um Óscar para Melhor Argumento Original em 2015. Nascido em Los Angeles, onde vive ainda actualmente, apresenta-se como um exemplo menos comum de realizador que se dedicou à representação desta cidade e que a deverá conhecer mais pessoalmente, devido à vivência prolongada neste espaço.

Efectivamente, a cidade tem um papel de grande importância em *Nightcrawler*, como acontece em todos os filmes *noir*, estabelecendo de imediato proximidade com o género. O primeiro plano do filme mostra um placar publicitário vazio à beira da estrada. Este plano estabelece também de imediato a utilização de técnicas formais tipicamente *noir*, neste caso a iluminação *chiaroscuro* através dos contrastes de luz entre o placar e a escuridão da noite. Esta estrada parece estar localizada fora da cidade e plano a plano o filme vai aproximando o seu olhar sobre Los Angeles. Vêm-se planos de Griffith Park, de um terminal de autocarros, de grandes avenidas com hotéis e sinais luminosos, de trabalhadores nocturnos, de um comboio em andamento, entre outros. A cidade é introduzida desta forma, confirmando o olhar pessoal de Gilroy, como observa Sarah Le:

Top-notch script and acting aside, the movie's setting – the City of Los Angeles – is another central character in the movie. *Nightcrawler* is the first film since *Drive* to take us on a memorable roller-coaster ride around L.A. after sundown. (2015: 1)

O filme centra-se em Louis Bloom (Jake Gyllenhaal), de carácter determinado e ambicioso que, jovem e desempregado, vive obcecado em ter sucesso profissional, criando uma versão distorcida do *American Dream*. Após os planos iniciais da cidade, o protagonista surge pela primeira vez numa situação duvidosa. Na escuridão da noite, é visto junto à linha do comboio e do seu carro, que será essencial para o desenvolvimento do enredo, a roubar as grades de uma vedação. É notável que o acto criminoso se dê com grande naturalidade, indicando que o roubo é uma acção habitual para Lou e que o mesmo não apresenta, desde logo, problemas morais relativamente à criminalidade. Quando surge um segurança que o acusa de invasão de uma zona restrita,

a luz da sua lanterna permite ver o rosto do protagonista com clareza pela primeira vez, reforçando a importância dos focos de luz e dos contrastes entre a luminosidade e a escuridão. Também é relevante a informação inicial de que Lou está num local restrito, já que fica evidente que este não tem problemas em explorar os limites e as fronteiras – físicas e emocionais – da cidade, dando ao filme um ambiente pesado e negativo associado mais uma vez à criminalidade. A violência enquanto temática constante também é introduzida rapidamente quando Lou, após tentar dissimular o segurança com palavras fingidas, o ataca. Todavia, a cena é cortada, deixando o espectador na dúvida em relação até que ponto irá a violência do protagonista.

Ficam estabelecidas desde logo várias temáticas que aproximam *Nightcrawler* do *neo-noir*, que vão desde a constante presença da violência à representação da cidade. Considerando primeiramente a abordagem que o filme faz ao espaço urbano, verifica-se que as várias paisagens e os diferentes bairros de Los Angeles apresentados são mais do que apenas o pano de fundo de *Nightcrawler*. O filme é rodado inteiramente *on location* em Los Angeles e cada localização é captada de forma viva e autêntica. Lou circula pela cidade à procura de restos que proporcionem a sua sobrevivência, como se de um parasita se tratasse, e é a cidade que possibilita o seu carácter oportunista e a predisposição para alcançar o sucesso a qualquer custo<sup>23</sup>.

É neste contexto que se depara com uma nova oportunidade de carreira que se revelará bastante adequada ao seu carácter. Numa viagem nocturna pela cidade fica familiarizado com uma profissão que se dedica à filmagem de acidentes ou ataques trágicos para a venda aos jornais televisivos. “If it bleeds, it leads” é o lema de um destes repórteres, evidenciando que a violência marca este espaço urbano, o que parece também comprovar um lado perverso e voyeurista enraizado na sociedade da qual o protagonista se aproveita.

Uma das poucas cenas diurnas que se dá após a primeira noite em que Bloom opta pela nova carreira é filmada numa localização que é imediatamente reconhecida como pertencente a Los Angeles. Trata-se de Venice Beach, zona histórica da cidade, onde este acaba por roubar uma bicicleta que troca numa loja de penhores por equipamento (uma câmara de vídeo e um scanner de polícia) para o seu novo trabalho. Esta cena passada num local movimentado reforça a ideia de que o protagonista é um

---

<sup>23</sup> Será importante sublinhar que Los Angeles tem um papel preponderante na construção do *American Dream* graças a Hollywood. Contudo, a sua construção no cinema oscilará sempre entre duas posições: por um lado, a imagem paradisíaca onde tudo é possível e, por outro, o espaço infernal marcado por desigualdades e que se estende pelo espaço sem fronteiras definidas.

parasita que se desloca por entre as pessoas e cujas acções criminosas contrastam, neste caso, com a beleza do cenário à beira-mar.

Outra das poucas cenas passadas durante o dia dá-se no restaurante Dinah's Family Restaurant localizado na Sepulveda Boulevard, onde Bloom entrevista o seu primeiro estagiário Rick (Riz Ahmed). Apesar de neste momento da narrativa o protagonista ainda não ser verdadeiramente um homem de negócios, faz-se passar por um, servindo-se das suas capacidades de comunicação manipuladoras e do espaço que escolheu para o encontro e que tenta manipular a seu favor. Este restaurante já era familiar para Hollywood, tendo sido usado, por exemplo, para algumas das cenas de *The Big Lebowski* (1997) e, curiosamente, também para *Drive* de Refn. É um espaço apreciado pelos realizadores devido às grandes janelas da frente por onde entra bastante luz natural e através das quais panoramas da cidade de Los Angeles estão sempre presentes. Desta forma, a constante presença da cidade mantém-se, mesmo em cenas interiores.

Outra localização de grande importância são os estúdios KWL A onde trabalha Nina Romina (Rene Russo), a quem Bloom vende os vídeos que grava. A escolha deste local em Sunset Boulevard, onde costumavam estar os estúdios KTLA, é apropriada para reflectir o estatuto pouco elevado e aspecto antiquado do canal de notícias representado no filme. Aliás, a pouca iluminação do local à noite e as luzes néon contribuem para o estilo *neo-noir* de *Nightcrawler*. Também relevante para a relação que se desenvolve entre Lou e Nina é o restaurante mexicano El Compadre que no filme se chama Cabanita, também localizado em Sunset Boulevard. É neste local que ambos se encontram fora do contexto profissional, após Bloom manipular Nina, fazendo com que ela aceite o seu convite. Este espaço parece reforçar o carácter claustrofóbico da cidade, já que, como acontece no interior dos estúdios KWL A, não há indícios do exterior, sendo dos poucos espaços onde não se tem acesso à imagem da cidade, mas onde se fabricam imagens sensacionalistas da mesma.

Mulholland Drive é um outro ponto de referência da cidade de Los Angeles para *Nightcrawler*. É nesta localização que se dá uma das cenas que melhor evidencia a loucura da ambição de Bloom e que contribui para a ideia da fabricação das imagens da cidade. É com a vista panorâmica e icónica de Los Angeles como pano de fundo que ele modifica o local de um acidente de forma a ter um melhor enquadramento para as suas filmagens. Esta localização é mais um exemplo perfeito da maneira como a cidade está

constantemente presente na narrativa do filme. Este é, aliás, um lugar essencial para outros filmes, tais como *Mulholland Drive* ou *L.A. Confidential*.

Numa das cenas com maior espectacularidade no filme, uma perseguição intensa pela Laurel Canyon Boulevard, a cidade é mais uma vez retratada como um local onde a fuga é impossível. Este momento marca o clímax do filme e, ao contrário do que tipicamente acontece noutros filmes de acção, esta sequência é mais acidentada e violenta, tal como afirma Gilroy numa entrevista ao *BuzzFeed News*: “We ultimately looked at it as one long accident, rather than a car chase, in which it was more compressed and more violent. We had 10 blocks of the city that we could do whatever we wanted with” (2014: 1). O resultado é uma série de planos surpreendentes que culminam num dos momentos mais chocantes do filme.

Tendo em consideração a importância destas localizações, entre outras, pode concluir-se que Los Angeles é não só o cenário de *Nightcrawler*, mas também uma personagem central do filme. Por esse motivo, cada cena é filmada *on location* e cada localização é escolhida com cuidado de forma a transparecer um lado mais obscuro da cidade e uma visão mais aprofundada da sua comunidade. O espectador, tal como as personagens do filme, fica submerso na cidade labiríntica e fascinado pela sua obscuridade.

Este fascínio é trabalhado no filme através de uma das temáticas mais importantes de *Nightcrawler*, o lado sensacionalista que domina o tipo de jornalismo representado nesta narrativa. Fica claro desde o início do filme que a demanda de Lou se caracteriza pelo desejo de alcançar o sucesso profissional, servindo-se dos meios que a cidade proporciona. Recria-se assim uma versão obscura do *American Dream*, uma vez que o seu empenho e a sua dedicação são demonstrados através de actividades moralmente questionáveis. Assim, mais do que o *American Dream*, Bloom parece representar o *American Nightmare*, numa versão distorcida do primeiro.

Bloom começa por roubar e vender metal e é numa conversa com o homem a quem vende o material que apresenta a sua visão do mundo profissional. Tenta convencê-lo a contratá-lo argumentando que é persistente e afirma ter noção de que as necessidades dos trabalhadores são insignificantes e que a lealdade no trabalho já não é importante. Apesar do seu desejo em construir carreira, a sua visão do mundo do trabalho é negativa, mas parece estar conformado com essas condições, o que se confirma quando decide tornar-se um repórter da noite, mesmo depois de ser informado de que é um trabalho terrível. A sua visão da dinâmica profissional também se reflecte

na forma como trata o seu estagiário Rick e a sua persistência evidencia-se na forma como se torna mais intenso e vai a extremos para conseguir as filmagens melhores e mais sangrentas<sup>24</sup>.

Bloom passa de simplesmente encontrar os incidentes que já estão a ocorrer e filmá-los, a alterar essas situações para que se tornem mais dramáticas para o espectador. Exemplo disso é o momento em que move o corpo de um homem que sofreu um acidente de automóvel de forma a ter um melhor ângulo, chegando mesmo ao ponto em que cria situações potencialmente mortais para as pessoas envolvidas de modo a receber mais dinheiro e prestígio ao obter filmagens mais dramáticas para estas serem passadas na televisão. Assim, o protagonista passa de práticas eticamente questionáveis para práticas que são, sem dúvida, moralmente perversas e destrutivas.

É neste contexto que forma uma relação corrosiva com Nina, cuja presença se assemelha à da *femme fatale*. Quanto mais extremas são as filmagens, mais ela o parece admirar: o seu desespero por audiências é o que lhe alimenta a ambição. Apesar de Nina não participar directamente nas actividades moralmente incorrectas, a sua falta de sensibilidade e a forma como incentiva Lou fazem com que seja cúmplice da sua imoralidade. As suas intenções sensacionalistas são claras desde a cena em que é introduzida, na qual dá instruções para que uma das notícias que irá passar no noticiário da manhã seja mais dramática. É também da primeira conversa que tem com ele que o mesmo retira as bases para o sucesso do seu negócio, levando-as ao extremo.

Nina fala com naturalidade sobre o facto de o público ter preferência por assistir a crimes urbanos em que as vítimas são brancas e de classe média, de forma a captar a atenção das maiorias, e em que os culpados são uma minoria, sublinhando que quanto mais horrendos os crimes forem melhor serão as audiências. Desta maneira, Nina manipula subtilmente Bloom, como se estivesse a formar alguém para fazer o trabalho sujo por ela, tal como uma típica *femme fatale*.

Contudo, Bloom é um aprendiz rápido e não tarda em usar os argumentos de Nina a seu favor, manipulando-a de uma forma mais evidente e chegando a forçá-la a ter relações sexuais com ele. É, por isso, interessante observar que em *Nightcrawler* os jogos sexuais surgem de forma mais agressiva, o que pode reforçar o carácter

---

<sup>24</sup> É importante ter em conta que *Nightcrawler* actualiza a história do repórter do *film noir*, aquele que surgia sempre que um homicídio se dava, pronto a tirar a fotografia que seria mais tarde reproduzida nos jornais. De alguma forma, Bloom é talvez a imagem contemporânea do conhecido fotógrafo Weegee (1899-1968) que, durante anos, fotografou as ruas de Nova Iorque enquanto espaço marcado pela violência, tornando-se no fotógrafo *noir* por excelência.



sensacionalista do enredo, uma vez que não existem indícios românticos, apenas uma relação de interesses.

O mesmo acontece na relação que Bloom estabelece com Rick. Quando o entrevista apercebe-se de que o mesmo está sem casa e aproveita-se do seu desespero para o contratar por um salário reduzido, uma metáfora, por exemplo, para a forma como a construção do próprio país se alimentou das minorias. É com Rick que partilha os seus conselhos de frases feitas retiradas de cursos online, tratando-o como uma espécie de discípulo. No entanto, como Rick não entende as dinâmicas do trabalho de acordo com a perspectiva de Bloom e não sofre da mesma insuficiência moral, acaba por ser uma das vítimas mortais no grande esquema que este engendra e do qual retira as filmagens mais dramáticas da narrativa. Desta maneira, o protagonista representa na perfeição a prática do sensacionalismo extremo, chegando mesmo a sacrificar relações interpessoais para alcançar mais sucesso. A ligação entre este anti-herói e o jornalismo com carácter mais violento evidencia também uma maior ligação ao *neo-noir*. É óbvia a falta de moralidade e o isolamento do protagonista, mas também a relação que estabelece com a cidade e o empenho que dedica para providenciar aquilo de que os seus habitantes tanto parecem precisar, chegando mesmo a agir como um detective.

Sobre a questão do sensacionalismo, Gilroy refere numa entrevista ao *Los Angeles Times* que considera que a população desta cidade está habituada ao acesso fácil a imagens e informação violentas: “People in Los Angeles have been fed a diet and are expecting graphic, violent stories.” (Gilroy, 2014). Apesar de viver em Los Angeles, o autor só recentemente se apercebeu da existência dos repórteres da noite que providenciam estas imagens: “Very few people, I think, are aware that these people go out at night and do this job. People go to sleep at 10pm [in Los Angeles]. At night time the streets are barren; nobody really knows what’s going on at night.” (Gilroy, 2014). O realizador descreve-se como um espectador assíduo de notícias em todo o tipo de plataformas e terá passado várias horas a acompanhar o trabalho de uma verdadeira equipa de *nightcrawlers*<sup>25</sup> constituída pelos irmãos Austin e Howard Raishbrook.

Contudo, ainda que estas figuras sejam relevantes para Gilroy enquanto argumentista, o público em geral não parece preocupado em desvendar o mistério da origem destas filmagens que preenchem os noticiários e é, por essa mesma razão, que a

---

<sup>25</sup> O termo refere-se a repórteres *freelancers* que percorrem a cidade à noite em busca de cenas de crime ou acidentes para filmar e depois vender essas filmagens aos canais de notícias que paguem melhor por elas.

personagem principal se torna tão fascinante para o espectador, já que lhe dá acesso a um novo nível deste submundo da cidade de Los Angeles. Para além disso, a constante referência a imagens violentas sugere uma crítica directa à violência como cultura<sup>26</sup> nos Estados Unidos, como explicita Philip Conklin:

*Nightcrawler's* subject is violence. There is violence in itself, the way violence is fetishized and aestheticized in the media, violence in action movies, the commingling of sex with violence in movies, and capitalism as violence. Violence pervades *Nightcrawler*, as it pervades our culture, and the film allows us to see how these different forms of violence are connected. (2014: 1)

A transmissão de notícias está no centro do enredo de muitos outros filmes memoráveis, tais como *Network* (1976), *Broadcast News* (1987) e *The Insider* (1999), mas, como refere Lorraine Ali (2014: 2), *Nightcrawler*, ao combinar uma narrativa inteligente com o lado obscuro da cidade, é um caso raro em que os repórteres e os apresentadores dos noticiários não são figuras heróicas em busca da verdade, são apenas engrenagens da imparável máquina criadora de histórias de terror. Gilroy (2014) considera que uma narrativa construída com base no medo é muito eficaz, referindo-se à tendência dos canais de notícias locais em reportar repetidamente vários crimes semelhantes, mas sem relação, de forma a criar a ideia de uma onda de crime. No entanto, raramente reportam que estatisticamente o nível de criminalidade é o mais baixo desde os anos 50 e 60, uma vez que é a narrativa do medo que traz audiências ao criar a ideia de que existem eventos a acontecer em redor do espectador e de que se este não os presenciar não terá a informação necessária para se proteger.

Como refere Ali (2014: 3), a maioria dos canais de notícias locais nos Estados Unidos da América abrem os noticiários com informação sobre o tempo, o trânsito e o crime, mas, de acordo com um estudo de 2010 do Norman Lear Center, Los Angeles, mais do que qualquer outra cidade, demonstra uma preferência pelas histórias relacionadas com o crime no início das notícias. Segundo o estudo, uma em cada três estações de notícias inicia o noticiário desta forma e aproximadamente metade dessas histórias são sobre assassinatos, assaltos, ataques, raptos, infracções de trânsito e outros crimes mais comuns.

---

<sup>26</sup> De notar que vários filmes com influência no cinema Norte-Americano exploram este assunto, como é o caso de *Bonnie & Clyde* (Penn, 1967), *Badlands* (Malick, 1973), *Natural Born Killers* (Stone, 1994) e, naturalmente, grande parte dos filmes de Quentin Tarantino – para quem a violência faz parte do dia-a-dia dos americanos – ou os irmãos Cohen, para quem a violência está enraizada na cultura americana.

Em *Nightcrawler* a temática das audiências e das receitas é a base de praticamente todas as decisões imorais feitas ao longo do filme. São poucas as personagens que demonstram preocupações morais e, por isso, quando o director de redacção acusa Bloom de ter invadido a casa de uma vítima para obter as suas filmagens dramáticas, Nina, enquanto representante máxima deste lado sensacionalista do jornalismo, interrompe o colega, afirmando que as filmagens irão ser usadas e não deixa espaço para dúvidas de que esta é a abordagem melhor para a estação. Num período anterior, a figura arrepiante do protagonista, mesmo no contexto do trabalho de um canal de notícias, poderia não ter sido capaz de alcançar uma posição tão relevante, mas no contexto do jornalismo moderno acaba por ser celebrado pela sua ambição. O conhecimento adquirido e a compreensão das técnicas sensacionalistas levam a que suba nesta carreira facilmente, como se verifica na cena em que discute o preço apropriado para as filmagens mais dramáticas que obtém: “With Los Angeles crime rates going down, I think items like mine are particularly valuable, like rare animals.” (Gilroy, 2014).

De facto, o sensacionalismo é um tema muito evidente em *Nightcrawler*, no entanto, e como argumenta o crítico Ryan Laskodi (2014: 1), a grande ênfase do filme é no percurso que Lou faz para se tornar um *nightcrawler* bem-sucedido e alcançar o *American Dream*:

While the film brings up the issue of media sensationalism, it is not the focus. Like “Wolf of Wall Street” or “Pain and Gain,” this film is about the character achieving the American Dream, albeit going about in a wrong way. However, unlike those other two “Nightcrawler” is not a film about the excess of wealth. “Nightcrawler” is more a small scale film. The point is not to see how success impacts him economically, but rather personally. (2014: 1)

Deste modo, o percurso de Bloom, que é extremamente individual, é feito no sentido de obter o maior sucesso no menor tempo possível e, para isso, recorre a métodos pouco convencionais. A sua ascensão, que passa por uma fase de experimentação na qual vai aprendendo com os seus erros, dá-se pela constante circulação nos espaços marginais. O facto do protagonista não se tornar automaticamente um especialista jornalístico concede-lhe um carácter mais complexo e afirma a sua condição de “rastejador”, de alguém que vê uma situação vantajosa e decide tirar proveito dela.

Paralelamente, Laskodi (2014: 2) observa que o modo como a história de Bloom é contada se assemelha ao mito de Horatio Alger<sup>27</sup>. Ao longo do filme assiste-se à profunda dedicação de Bloom à profissão que decidiu aperfeiçoar, tal como sugere o mito, e muitos dos diálogos do filme consistem na troca de conselhos genéricos que se assemelham às lições das histórias de Alger. Contudo, a desintegração moral que o protagonista de *Nightcrawler* sofre afasta-se completamente da ideia do mito, criando, ainda assim, uma justaposição interessante. Deste modo, Bloom assimila facilmente aquilo que é necessário para ser bem-sucedido na cultura americana contemporânea: trabalho, mas também poder<sup>28</sup>.

O percurso de Lou demonstra que a sua caracterização aponta claramente para as características de um anti-herói. Neste *neo-noir* em particular, não parecem existir dúvidas em relação a esta rotulação, já que o protagonista não apresenta qualquer das características heróicas convencionais e mesmo os atributos que poderiam ser considerados positivos, como o facto de ser ambicioso e destemido, existem para que possa desempenhar tarefas imorais com maior destreza. Há, deste modo, um lado quase vampiresco em Bloom – até mesmo na sua figura física (magro, olhar encovado e feições animalescas) – que se alimenta das imagens e dos outros para singrar na cidade<sup>29</sup>. Devido à falta de moralidade, Lou não cria obstáculos que o impeçam de alcançar os seus objectivos rapidamente, principalmente depois de descobrir a profissão na qual irá ser bem-sucedido, e a relação que estabelece com o espectador é de cumplicidade, apesar de, com o avançar da história, as suas acções se tornarem cada vez mais puníveis.

Como acontece no filme *Bound*, os crimes de Bloom nunca são punidos e a independência que consegue alcançar em relação a conformidades e ligações convencionais faz com que fique posicionado numa espécie de fantasia *noir*, já referida

---

<sup>27</sup> Um dos escritores mais populares de finais do século XIX era Horatio Alger, Jr. A sua ficção centrava-se em personagens de classes baixas que, através do trabalho árduo, dedicação e honestidade eram capazes de subir na escala social e viver uma vida confortável. As suas histórias foram um sucesso tão grande e estavam de tal forma inseridas na cultura da sua época que surgiu o termo sociológico denominado mito de Horatio Alger. O conceito pode ser associado ao *American Dream*.

<sup>28</sup> Ainda dentro deste contexto das influências e referências literárias que o filme usa será importante notar que Lou Bloom se assemelha, de algum modo, a Leopold Bloom, da obra *Ulysses* (Joyce, 1922), em particular no modo como ambos gostam de deambular pelo espaço urbano, tal como nota o crítico Anthony Lane (2014: 2).

<sup>29</sup> Esta noção voyeurista que Bloom leva ao exagero é reproduzida de diferentes formas e Gilroy parece apontar em várias direcções: Bloom alimenta-se das imagens de violência para sobreviver, Nina faz o mesmo para poder manter o seu lugar na estação, a KWL A usa as imagens para ter mais audiências e os espectadores não resistem a consumir também essas imagens, pois o aviso da estação “Viewer description is advised” tanto os afasta como os seduz.

anteriormente, que lhe permite alcançar a liberdade de controlar a acção da história, contribuindo também para a noção de que o *neo-noir* se torna ainda mais obscuro em relação ao período clássico do *noir*. Desta forma, o percurso do protagonista parece afastar-se da ideia da missão que atormenta os anti-heróis de vários filmes *neo-noir*, uma vez que a personagem de Lou não se deixa afectar pelas necessidades das outras personagens e, mesmo na relação com a *femme fatale*, é ele que acaba por controlar a situação.

Embora no início do filme Bloom ainda pareça estar preocupado com algumas das situações violentas, ele muda lentamente e “floresce” (tal como o nome indica) num outro sentido. Isto é também consequência do modo como a cidade regula a sua própria condição e como ele se alimenta desta e a “infecta” lentamente. Esta questão é evidente na cena final do filme, em que Bloom já é um empresário bem-sucedido, mantendo um negócio com várias carrinhas de jornalistas que vendem imagens. As carrinhas a deslocarem-se pelas ruas da cidade assemelham-se a bichos rastejantes que percorrem as artérias de Los Angeles.

Por outro lado, é importante sublinhar uma vertente filosófica que parece contribuir para o desenvolvimento de Bloom e que é o existencialismo. Segundo William Barrett (1990: 9), as características centrais do existencialismo passam pela alienação e pelo medo do vazio:

[...] alienation and estrangement; a sense of the basic fragility and contingency of human life; the impotence of reason confronted with the depths of existence; the threat of Nothingness, and the solitary and unsheltered condition of the individual before this threat. (1990: 9)

Como Sartre referiu, “a existência precede a essência” (2012: 3), o que significa que não existem valores transcendentais ou morais absolutos e, por isso, o ser humano encontra-se numa constante luta para se auto-definir, tentando forjar uma identidade através das suas experiências de vida. Porfírio (1976: 213) nota que, embora o existencialismo possua ideias de carácter positivo (dando origem a uma vontade para desenvolver uma identidade e maior responsabilidade), o *film noir* encontra-se mais centrado no seu lado obscuro que enfatiza a alienação, a solidão e o medo de que nenhuma acção tenha um verdadeiro significado.

Adoptando esta corrente de pensamento, os actos do protagonista do *noir* não possuem qualquer significado, parecendo obter apenas a sensação vazia de liberdade alcançada através do sexo ou do dinheiro. Ao contrário do arquétipo de herói americano

que age com base na bravura e na racionalidade, o anti-herói do *neo-noir* age muitas vezes por desespero e em reacção aos acontecimentos à sua volta, tal como parece acontecer com Bloom em *Nightcrawler* que, desesperado por conseguir ser bem-sucedido numa profissão, se entrega a uma actividade duvidosa, sem considerar os aspectos negativos e pensando apenas na melhor maneira de alcançar um reconhecimento que preencha o vazio da sua vivência existencialista.

No mundo de *Nightcrawler* vive-se a ideia de que o sucesso está ao virar da esquina e de que o mesmo é possível de alcançar se houver esforço suficiente, remetendo, assim, para o *American Dream*. Esta ideia é transmitida desde o início numa das primeiras cenas do filme quando Bloom assiste a uma notícia sobre um bilhete de lotaria perdido e durante a qual o apresentador sugere que qualquer um pode ser o vencedor se encontrar o bilhete. O percurso para o sucesso não é simples, mas, seguindo a ideologia capitalista dos Estados Unidos, está ao alcance de todos.

Também ao virar da esquina estão os infortúnios e é neste contexto que os canais de notícias entram em acção. Como referido anteriormente, o noticiário em *Nightcrawler* pretende obter as filmagens mais sangrentas possível e Nina, melhor que ninguém, exprime este desejo pela estética da violência ao descrever aquilo em que deveriam consistir as notícias: “a screaming woman running down the street with her throat cut.” (Gilroy, 2014). Como argumenta Conklin (2014: 2), apesar do nível de violência apresentado na televisão em *Nightcrawler* ser bastante mais expressivo e intenso do que qualquer situação a que se possa assistir na vida real, a sua intenção é a mesma, isto é, fazer com que as pessoas continuem a ver as imagens:

The point is to scare viewers, to terrify them into continuing to watch the news. And the sensationalism is supposed to be exaggerated, which is why the flaccid proclamations about journalistic integrity from one character (Kevin Rahm) are the most distracting and annoying part of the film. (2014: 2)

Desta forma, o filme desperta facilmente o interesse do espectador, já que apela ao prazer das imagens violentas. A sua narrativa cria também empatia com o espectador através de uma constante sensação de ansiedade em relação à economia. As suas personagens estão quase todas em risco ou em recuperação da ruína financeira ou profissional. Sabe-se que Nina trabalhou apenas dois anos nos seus últimos trabalhos e que está outra vez quase a atingir esse limite, o que se agrava devido aos maus resultados das audiências. Por sua vez, Rick é contratado por Bloom num momento da

sua vida em que não tem lugar para viver nem currículo promissor para apresentar e acaba por aceitar um trabalho mal pago. Enquanto o protagonista, no início do filme, está desesperadamente à procura de emprego, vive num pequeno apartamento e tem de roubar para se sustentar. A maneira de ser destas personagens e a forma como as suas histórias evoluem, principalmente o caso de Bloom, são centrais para a criação da essência violenta de *Nightcrawler*.

Como é típico no *neo-noir*, este surge como um espectro na cidade, nada se sabe sobre o seu passado, parece ser desprovido de emoções e demonstra uma determinação sobre-humana. Representa a encarnação física do desejo pelo sucesso associado a um capitalismo imoral e é esse o seu único objectivo: tornar-se um homem de negócios. Esta preocupação parece consumi-lo por inteiro. Acaba por falar exclusivamente do seu negócio e todas as suas acções, como o facto de se colocar em perigo ou cometer sérios crimes são no sentido de progredir a nível profissional. O mesmo acontece com as relações pessoais que estabelece. À medida que o filme avança, Lou vai-se tornando cada vez mais poderoso, ao ponto de parecer controlar todos os eventos da sua vida e também aqueles que conhece, como se tivesse uma espécie de força divina. Posto isto, e como avança Conklin (2014: 3), o grande golpe de mestre de *Nightcrawler* é fazer o espectador identificar-se com esta força, implicando-o na violência que representa:

The camera, like Lou, is relentless. The close-ups are a little too close, and they linger a little longer than you want them to. It stares at the violence that unfolds without looking away, forcing you to confront it. What *Nightcrawler* does is place these violent images, this craving for violence, in context, to make us feel the hunger that Lou feels. (2014: 3)

Assim, parece existir uma simpatia pelo carácter trabalhador de Bloom e pelo seu empenho. Quando este começa a ter algum sucesso, o espectador torce por ele, quando este ouve na rádio da polícia a referência a um assalto com um final violento, o espectador espera que seja ele o primeiro a chegar à cena e que consiga as filmagens mais sangrentas e, quando as vende a Nina, espera-se que obtenha um bom preço. Mesmo sem se aperceber, o espectador deixa-se envolver pelo mundo criado no filme, sentindo a emoção do trabalho de Bloom e apreciando os seus actos violentos.

Em *Nightcrawler* a sexualidade também está associada a este ambiente de violência que marca a sua acção. Lou desenvolve uma atracção por Nina, que é bastante mais velha que ele, mas não há nada na sua relação que indique romance, o que torna o

seu interesse por ela constrangedor. Quando Nina revela que não tem interesse numa relação que transcenda o profissional, Bloom gere a relação entre os dois como esta se tratasse de uma transacção de negócios: Nina recebe as filmagens e aumenta as audiências e ele tem acesso a uma melhor relação com o canal de notícias e a uma relação sexual com Nina. Contudo, a certa altura, a relação entre os dois transforma-se quando Bloom entrega a Nina as filmagens mais chocantes no momento exacto em que ela mais precisava. As imagens captadas pelo protagonista são profundamente perturbadoras, criando uma situação completamente nova para o canal de notícias, ao ponto de não saberem se será sequer legal mostrá-las, mas Nina não hesita em avançar com a história e, neste momento, parece finalmente demonstrar atracção por Bloom.

Existe uma ligação inegável entre a violência e o sexo em filmes, incluindo filmes *neo-noir*. Em quase todos parece existir uma linha de acção ligada ao romance que reforça a ideia da relação entre impulsos violentos e sexuais. No entanto, *Nightcrawler* destaca-se pela forma como desenvolve esta ligação. Enquanto em outros filmes estes elementos são apresentados como um par natural, *Nightcrawler* apresenta a dicotomia sexo-violência num contexto menos atraente, já que força o espectador a enfrentar a uma relação entre duas personagens que não é vista como sendo agradável, ao invés de conseguir que o espectador consinta cegamente na relação.

Com o avançar da acção, a violência representada em *Nightcrawler* vai-se tornando mais forte, ao mesmo tempo que Bloom vai ganhando cada vez mais controlo sob os acontecimentos no filme. A forma como manipula as suas filmagens começa de um modo relativamente simples, culminando com a cena em que entra na casa de uma família que acabara de ser assassinada. Esta manipulação mantém-se ao ponto de se parecer estender sobre o próprio filme, já que as acções perturbadoras que surgem ao longo do filme são apresentadas como uma simples parte da narrativa dramática do sucesso que se desenrola na mente do protagonista. Este envolve grande artifício e manipulação, pois pretende controlar a investigação do assassinato da família que filmou e criar condições para outro crime igualmente atroz, conseguindo filmá-lo da forma mais apelativa possível. Neste momento da acção, parece verdadeiramente que o protagonista está a realizar o seu próprio filme, que acaba por ser aquele ao qual o espectador de *Nightcrawler* está a assistir, tendo em conta que é a sua personagem que planeia o argumento, decide os vários ângulos das câmaras e realiza as cenas de acção ao dar indicações a Rick. Este aspecto meta-cinematográfico do filme realça a importância da temática da violência, uma vez que o espectador assiste a estes



momentos de acção com um desconforto adicional por saber da sua origem cruel, com Bloom a usar a câmara como se fosse uma arma.

Esta ideia da influência exercida pelo protagonista no decurso do enredo não parece estar de acordo com o que é mais comum no *neo-noir*. No entanto, contribui para a construção da ideia da fabricação daquilo que é a cidade, como acontece em muitos filmes *neo-noir* em que os eventos que se dão ao longo da acção ditam a forma como a cidade é vista. Em *Nightcrawler*, isto parece acontecer de uma forma mais literal, uma vez que Lou e Nina trabalham para um noticiário local, uma plataforma cujo objectivo é fornecer informações “reais” sobre o estado da cidade. Contudo, a manipulação de Bloom concede uma visão mais dramatizada dos acontecimentos que se dão em Los Angeles, criando a ideia de alta criminalidade no espaço urbano. Esta ideia parece remeter para a noção do jornalismo *muckraking*<sup>30</sup>, no sentido em que se dá preferência ao registo de imagens escandalosas e sensacionalistas, limitando a imagem que se cria da cidade. *Nightcrawler* confronta muito daquilo que há de errado na cultura contemporânea dos Estados Unidos, desde a violência que contamina as ruas das cidades à violência transmitida e manipulada nos media.

Deste modo, *Drive* e *Nightcrawler* apresentam duas visões *neo-noir* contemporâneas que, embora possuam pontos de contacto, também se distanciam. Por um lado, ambos os filmes revelam um fascínio com o espaço urbano e com a violência na sociedade contemporânea. Por outro lado, os percursos dos protagonistas, apesar de se assemelharem pela sua influência *noir*, originam caminhos diferentes: The Driver continuará pela estrada fora em busca daquilo que não pode encontrar e Bloom persistirá na sua ascensão. Talvez estas duas visões se prendam com as nacionalidades dos realizadores.

Refn, vindo da Europa, parece querer apresentar uma dimensão mais romântica do *neo-noir* pois, embora se centre numa visão violenta, Los Angeles é altamente estilizada – quer através das imagens, quer através da banda sonora – e o percurso do protagonista, independentemente de estar indefinido, não termina em nota negativa. Gilroy, por sua vez, apresenta uma visão mais desencantada. Nativo de Los Angeles, o

---

<sup>30</sup> Refere-se à procura e exposição de situações reais ou supostas relacionadas com corrupção e escândalos. Foi um movimento especialmente relevante durante a Progressive Era (1880-1920) nos Estados Unidos da América, podendo-se destacar o trabalho do jornalista Jacob Riis, cujo propósito de captar as zonas mais empobrecidas e problemáticas de Nova Iorque pode ser comparável ao trabalho que Bloom desempenha na representação de Los Angeles.

realizador cria uma narrativa em que a cidade serve de alimento ao protagonista que, tal como um coiota<sup>31</sup>, circula em busca dos locais onde o acto violento se deu para filmar as suas consequências.

Para finalizar, atente-se também nos próprios títulos dos filmes. *Drive* aponta para a acção de conduzir, sendo o carro uma potencial forma de fuga e de auto-descoberta. Para além disso, o título de Refn surge como acto contínuo: o protagonista não pára e deve continuar a conduzir. Já *Nightcrawler* faz referência a um outro tipo de acção (rastejar) e a uma marginalidade que permite ao protagonista infiltrar-se na noite e retirar dela o seu lado mais obscuro. Aliás, durante todo o filme de Gilroy, o carro representa a mobilidade social de Bloom que, no final, surge com um novo carro, mais potente, adequado à sua nova posição.

Não obstante estas divergências, tanto o filme de Refn como o filme de Gilroy são dois exemplos contemporâneos do modo como o *noir* continua a ser actualizado e transformado, neste caso em *neo-noir*. Não se trata apenas de uma renovação da narrativa, pois existe também uma exploração contemporânea dos seus motivos, que são trazidos para o contexto presente onde se continua a olhar para o obscuro e perigoso mundo do *noir*.

---

<sup>31</sup> Dan Gilroy chegou mesmo a afirmar numa entrevista que, durante o período inicial de filmagens, a obra teria o nome de *Coyote* numa interessante referência, inclusive, a *Collateral* de Michael Mann.

## Conclusão

Com este trabalho pretendeu-se, primeiramente, ter como base a ideia do *film noir* como género, de forma a traçar o seu trajecto, criando também a possibilidade de um estudo mais aprofundado de alguns dos filmes mais relevantes do género. Procedeu-se também à enumeração das características do *noir*. Surgem vários críticos e historiadores que apoiam a ideia do *film noir* como um género, reconhecendo-o como um fenómeno discursivo e o resultado da junção de quatro grandes influências: o Expressionismo Alemão, o realismo poético francês, a literatura *hard-boiled* americana e os filmes policiais americanos. Como foi possível verificar, e de acordo com Bould (2005: 5), pode reconhecer-se no *film noir* atributos em constante definição e estruturação, sendo importante olhar para a sua existência na contemporaneidade e a forma como este é actualizado a cada novo filme que se insere no género.

Saber como reconhecer um filme enquanto *noir* surge como um segundo problema a resolver, mesmo após a sua possível identificação enquanto género. Existe constantemente um ponto de concordância no reconhecimento de um estilo visual comum a um vasto grupo de filmes, daí que o *film noir* seja muitas vezes identificado como apenas um estilo. No entanto, as suas características visuais são apenas uma das variantes deste género, surgindo inúmeras hipóteses de leitura no sentido de tornar a classificação destes filmes mais homogénea. Dickos (2002: 6), por exemplo, enumera vários elementos estruturais do *noir*, passando pelo seu contexto citadino e pela negação de convenções sociais ditas normais, e também várias convenções da sua típica estrutura narrativa, tais como a figura da *femme fatale* e a utilização da voz off ou do *flashback*.

As influências do *film noir* são também relevantes de forma a compreender a sua ligação com o contexto em que se insere e na maneira como está em constante reflexão sobre os problemas actuais e sobre importantes acontecimentos históricos ou contemporâneos, sendo o crime e o assassinato o tema mais típico no centro destes filmes, mas podendo dar origem à introdução de outras questões relevantes, muitas vezes filosóficas ou do foro psicológico. Desta forma, além do seu estatuto intemporal, é possível identificar no *film noir* uma constante aura de desespero e niilismo que atormenta o protagonista deste género, o qual habitualmente representa uma realidade da cultura americana contemporânea.

Igualmente, e de grande relevância para este estudo, é a presença do homem que parece condenado e a representação da cidade contaminada pelo crime e pela imoralidade. Este espaço é especialmente relevante, em particular de noite, contribuindo para a estética do género e facilitando a introdução de atitudes imorais e actividades ilegais. O espaço citadino fica, no contexto destes filmes, associado à incapacidade de fuga e à iminente possibilidade de circunstâncias perigosas. Neste sentido, verifica-se uma forte ligação entre o protagonista e a cidade, já que as forças sombrias dos locais frequentados estão em constante conflito com as intenções do herói.

O que o *film noir* desenvolve é uma visão única da cidade através de uma representação labiríntica da mesma, tal como defende Christopher (1997: 16). Esta visão é sempre negativa, e essencial para a criação do contexto psicológico e estético obscuro do género, tendo como base a ideia de que o homem não só está preso na cidade, mas é também o produto deste local, uma vítima da sua própria criação (Spengler, 1926: 99). Existe uma dualidade interessante entre estes dois elementos essenciais do *film noir*; é o homem que imagina e cria a cidade, mas é esta que o caracteriza, surgindo nos filmes como um reflexo das vivências do protagonista e também como uma personagem capaz de influenciar a narrativa.

Por estes motivos, a estética e o trabalho formal do *film noir* é essencial de forma a captar as sensações de enclausuramento sofridas pelo herói e transmitidas ao espectador, tal como as suas intenções moralmente ambíguas e os desejos íntimos que se revelam ao longo do seu percurso pelo espaço urbano. Estas sensibilidades são alcançadas com vários truques típicos do *film noir* que passam por uma iluminação selectiva e estilizada e pelas filmagens *on location*, tal como por uma preferência por locais associados ao perigo e à criminalidade. Perante este cenário, constrói-se a ideia de um labirinto impossível de ultrapassar, formando-se uma das convenções mais relevantes para o *film noir*.

Estas características identificadas actualizam-se, como se verificou, em vários filmes que se seguiram ao período clássico do *film noir* e que, apesar de apresentarem claras diferenças, partilham os mesmos temas e um carácter *noir*. Este tipo de filmes é reconhecido como *neo-noir* e a sua identificação e análise são essenciais para este estudo, uma vez que evidenciam a relevância e intemporalidade do *noir* para a história do cinema e para a sua actualidade. Observou-se novamente uma divergência nas abordagens dos críticos em relação ao *neo-noir*, o que parece natural devido à sua origem também ser complexa. Contudo, este estudo vê o mesmo como uma continuação

natural do *film noir*, reconhecendo-se, ainda assim, que futuramente e em retrospectiva poderá ganhar uma nova classificação, caso seja possível observar este cinema como um todo coeso.

Por outro lado, este estudo defende também que o género *noir*, de forma semelhante ao *western* ou ao policial, tem um estatuto de grande importância para Hollywood de modo que deverá ser encarado como um género em constante utilização e reinvenção. A necessidade de criar o termo *neo-noir* reside no facto de que, apesar deste género manter muitos dos tropos típicos do seu período clássico, reinventou-se de tal forma que os seus elementos estruturais e convenções ganharam novas perspectivas, nomeadamente visões ainda mais sombrias. Isto deve-se em muito ao fim do *Motion Picture Production Code* que possibilitou o início de uma maior liberdade de expressão e uma abordagem mais directa de temáticas menos convencionais.

Inicialmente o *film noir* reflectiu a onda de pessimismo e alienação que invadiu a sociedade após a Segunda Guerra Mundial e essa mesma interpretação continua com o contexto histórico do *neo-noir*, devido aos vários acontecimentos sociais e políticos que marcaram os Estados Unidos nas últimas décadas do século XX. Assim se mantém actualmente, pois o seu carácter cínico e satírico triunfa ainda no contexto de um mal-estar político e social contemporâneo. Desta forma, é notável a consistente importância da cidade e do homem enquanto temas centrais ao género.

A observação de Los Angeles é especialmente relevante para este estudo, sendo destacada por Dimendberg (2010: 348) como o espaço de acção cinematográfico onde mais se retratam personagens desajustadas e descontentes que lutam por alcançar o *American Dream*. A consequente incapacidade de atingir este objectivo ou a distorção do mesmo são centrais no desenvolvimento de vários filmes *neo-noir*.

Uma das grandes diferenças entre o *film noir* e o *neo-noir* reside na forma como o protagonista desenvolve uma grande preocupação pela sua identidade e o seu percurso pela cidade relaciona-se com essa busca por si próprio e não tanto pelo criminoso, como se verificava anteriormente. Abrams (2007: 9) defende esta perspectiva, afirmando que o herói passa por diferentes fases e as pistas para desvendar os crimes cometidos existem dentro da sua mente. A justificação para este desenvolvimento parece relacionar-se com a dissolução da ideia de comunidade e com a transformação da cidade num espaço centrífugo que marcaram a segunda metade do século XX, dando origem a uma concentração no sujeito individual.

Inicialmente, a cidade é, acima de tudo, caracterizada pelo seu carácter claustrofóbico e pela impossibilidade de fuga, enquanto a cidade do *neo-noir* não tem um centro delimitado e parece alongar-se indefinidamente, evidenciando a ideia de dispersão. Observa-se uma maior diversidade étnica e cultural nas densas multidões que preenchem a cidade e a estética destes filmes está ainda mais em constante contacto com a criminalidade e o isolamento pessoal. Los Angeles passa a ser caracterizada como uma cidade de primeiro e terceiro mundo em simultâneo, já que a arquitectura da cidade promove um “congestionamento cultural”, como defende Rem Koolhaas (1978), e essa congestão promove vários tipos de relações sociais.

Estas características da relação entre o homem e a cidade estiveram no centro da análise realizada neste estudo de dois filmes bastante actuais: *Drive* e *Nightcrawler*. Em primeiro lugar, a realização de Refn em *Drive* estabelece imediatamente, e de uma forma bastante estilizada, uma relação clara entre a cidade e a violência e criminalidade. Estes elementos da vida urbana são, aliás, essenciais para o desenvolvimento da acção deste filme e caracterização do seu protagonista. Como em muitos exemplos do *neo-noir*, sente-se uma força determinista exercida pela cidade que força The Driver a realizar actos violentos.

Este filme trabalha a ideia do desenvolvimento de um herói, ou anti-herói, e de como a cidade proporciona o ambiente ideal para essa transformação, já que o protagonista é forçado a intervir e fazer parte do lado obscuro deste espaço. Desta forma, The Driver destaca-se da sua definição típica e realça a desilusão e o isolamento que dominam o dia-a-dia da cidade. O seu papel no desenvolvimento da acção leva a que seja completamente dominado por esse isolamento, uma vez que os actos necessários que realiza separam-no dos vínculos que podiam ser estabelecidos com outros. A forma quase distópica como Refn representa Los Angeles torna-se o pano de fundo ideal para a criação deste herói único que sabe lidar com as dinâmicas corrompidas do espaço urbano.

Como é comum no *neo-noir*, *Drive* comprova a importância da cidade para o desenvolvimento de temáticas ligadas à criminalidade e imoralidade, demonstrando a forma como é a dinâmica deste espaço que molda as personagens e as desloca da linha comportamental normal. É, portanto, habitual que o protagonista esteja familiarizado com as vivências da cidade, no entanto, esse conhecimento não costuma ser o suficiente para impedir que as suas teias labirínticas consumam o herói e o incriminem na sua obscuridade. No caso de *Nightcrawler*, Bloom parece efectivamente retirar proveito

desta vertente da cidade. Contudo, aquilo que verdadeiramente se observa ao longo do filme é uma mutação completa de um indivíduo com comportamentos algo indecentes até atingir níveis de imoralidade impensáveis.

*Nightcrawler* desenvolve uma versão distorcida do *American Dream*, trabalhada através da obsessão de Bloom em atingir sucesso profissional. Imediatamente esta demanda do protagonista é associada à criminalidade e a locais mais duvidosos da cidade, pois o mesmo não tem problemas em explorar os limites deste espaço e é essa relação com o meio circundante que o leva a envolver-se em actividades obscuras de forma a atingir o seu objectivo. A maneira como Los Angeles é retratada reflecte a importância da cidade sempre filmada *on location* e a maneira como o protagonista circula na cidade, como se de um parasita se tratasse, reflecte de que forma esse espaço facilita o seu carácter oportunista e imoral.

Como se verificou, Los Angeles apresenta-se, uma vez mais, como uma personagem central para a acção do filme. Esta abordagem da cidade absorve por completo as personagens mais relevantes do filme e prende o espectador aos seus labirintos. Cria-se um fascínio por desvendar cada obscuridade ao virar da esquina e essa curiosidade é trabalhada em *Nightcrawler* através da temática central ligada ao sensacionalismo televisivo. Esta temática evidencia também a violência inerente aos filmes *neo-noir* e ao longo da acção deste filme verifica-se uma violência crescente representada através da vulgarização do acto de assassinar e de cenas sangrentas.

A figura de Bloom distingue-se pela forma como parece exercer influência nos acontecimentos que ditam a acção do filme, mas encontra o seu lugar no *neo-noir* através da construção de uma ideia de fabricação da cidade, tal como as vivências de *The Driver* parecem ditar a maneira como a cidade é vista. Conclui-se que tanto *Drive* como *Nightcrawler* estão de acordo com o género *neo-noir*, sendo relevantes para este estudo não só pela sua actualidade, como também pela forma como consolidam as características típicas deste género, ao mesmo tempo que apresentam visões algo díspares desse universo. Um dos protagonistas tenta libertar-se das teias da cidade, seguindo um novo caminho, mas sem conseguir soltar-se da sua maldição. O outro entrega-se por completo aos recantos obscuros do espaço urbano, como se o *modus operandi* da cidade o consumisse. Duas abordagens que servem o mesmo propósito central para o *neo-noir*: o da relação corrosiva entre o homem e a cidade e, acima de tudo, o mostrar, como atenta o título deste estudo, aquilo que se esconde nas sombras.

## Bibliografia

- ABRAMS, Jerold J. "Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema", in M. T. Conard (ed.), *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 7-21, 2007.
- ABRAMS, Simon. "Art is an act of violence". *RogerEbert.com*. 2011. Web. 27 Março 2017.
- ADAMS, Jeffrey. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*. New York: Columbia University Press, 2015.
- ALI, Lorraine. "'Nightcrawler' shows how the news worm has turned". *Los Angeles Times*. 24 Outubro 2014. Web. 29 Agosto de 2017.
- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- ANDREW, Dudley. *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- APPEL, Alfred, Jr. *Nabokov's Dark Cinema*. New York: Oxford University Press, 1974.
- AUGER, Emily. *Tech-noir Film: A Theory of the Development of Popular Genres*. Chicago: Intellect, 2011.
- BARRETT, William. *Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*. New York: Anchor, 1990.
- BLACK, Joel. *The Aesthetic of Murder*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
- BORDE, Raymond e Étienne Chaumeton. *Panorama du Film noir Américain (1941-1953)*. Paris: Éditions de Minuit, 1955.
- BORDWELL, David, Janet Staiger & Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988.
- BOULD, Mark. *Film noir: From Berlin to Sin City*. London/New York: Wallflower, 2005.
- BRANCO, Sérgio Dias. "Film noir, um Género Imaginado", em *História das Ideias*, Vol. 32, 327-354, 2011.



- BROOK, Vincent. *Land of Smoke and Mirrors: A Cultural History of Los Angeles*. New Brunswick, NJ/London: Rutgers University Press, 2013.
- BROOKES, Ian. *Film noir: A Critical Introduction*. New York/London: Bloomsbury, 2017.
- BRUNO, Giuliana. "Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*", in *October*, Vol. 41, 61-74, 1987.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books, 1949.
- CHARTIER, Jean-Pierre. "The Americans Are Making Dark Films Too", in R. Barton Palmer (ed.) *Perspectives on Film noir*. New York: G. K. Hall, 25-7, [1946] 1996.
- CHRISTOPHER, Nicholas. *Somewhere in the Night: Film noir and the American City*. New York: Henry Holt and Company, 1997.
- CONARD, Mark T., ed. *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007.
- CONKLIN, Philip. "Violence as Culture". *The Periphery*. Dezembro 2014. Web. 29 Agosto 2017.
- CRISP, Collin. *The Classic French Cinema: 1930-1960*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- D'AMBRA, Tony. "Film noir Motifs: The Automobile" *FilmsNoir.net*. 2013. Web. 20 Junho 2017.
- DAMICO, James. "Film noir: A Modest Proposal", in R. Barton Palmer (ed.) *Perspectives on Film noir*. New York: G. K. Hall, 129-40, [1978] 1996.
- DAVIS, Mike. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London: Verso, 1990.
- DELAHUNTY-LIGHT, Zoe. "A blueprint to the Driver's psyche". *Games Radar*. 2017. Web. 23 Março 2017.
- DESSER, David. "Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism", in B. Keith (ed.), *Film Genre Reader III*. Austin: Texas, 628-648, 2003.
- DICKOS, Andrew. *Street with No Name: A History of the Classic American Film noir*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002.
- DIMENDBERG, Edward. "Cinema and the Making of a Modern City", in W. Deverell & G. Hise (eds), *A Companion to Los Angeles*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 346-366, 2010.

- DIMENDBERG, Edward. *Film noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- DUARTE, José. “Um herói real na cidade: *Drive* (2011), de Nicolas Winding Refn”, in *Comunicação & Inovação*, v. 17, n. 35, 2016.
- DUNKS, Glenn. “‘Nightcrawler’ Director Dan Gilroy On Jake Gyllenhaal’s Extreme Weight Loss, And Sensationalism In The News”. *Junkee*. 27 Novembro 2014. Web. 29 Agosto de 2017.
- DURGNAT, Raymond. *Films and Feelings*. London: Faber and Faber, 1967.
- DURGNAT, Raymond. “Genre: Populism and Social Realism”, in *Film Comment*, 23-28, Julho-Agosto 1975.
- DURGNAT, Raymond. “Paint It Black: The Family Tree of *Film noir*”, in R. Barton Palmer (ed.), *Perspectives on Film noir*. New York: G. K. Hall, 83-98, [1970] 1996.
- ERIE, Steven P. *Beyond Chinatown: The Metropolitan Water District, Growth, and the Environment in Southern California*. Stanford: Stanford University Press, 2006.
- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960.
- FRANK, Nino. “The Crime Adventure Story: A New Kind of Detective Film”, R. Barton Palmer (ed.), *Perspectives on Film noir*. New York: G. K. Hall, 21-4, [1946] 1996.
- GROSS, Larry. “Life Après Noir”, in *Film Comment*, 12-15, 1976.
- GUNDERMAN, Dan. “Revisiting the multifaceted, violent ‘Drive’, which features a lead-footed Ryan Gosling, as it celebrates its fifth birthday”. *New York Daily News*. N.p., 2016. Web. 27 Março 2017.
- HARVEY, Sylvia. “Woman’s Place: The Absent Family of Film noir”, in E. Ann Kaplan (ed.), *Women in Film noir*. London: BFI, 22-34. 1978.
- HIGHAM, Charles and Joel Greenberg. *Hollywood in the Forties*. New York: Coronet, 1970.
- HIRSCH, Foster. *Detours and Lost Highways: A Map to Neo-Noir*. New York: Limelight Editions, 1999.
- HORSLEY, Lee. “An Introduction to Neo-Noir.” *Crime Culture*. 2002. Web. 5 Junho 2015.
- JAMES, C. L. R. *American Civilization*. Oxford: Blackwell, 1993.

- JAMES, David. *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinema in Los Angeles*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- JAMESON, Fredric. "On Raymond Chandler", in G. W. Most and W. W. Stowe (eds.), *The Poetics of Murder*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 122-48, 1983.
- JAMESON, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society", in H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic*. Winnipeg: Bay Press, 13-29, 1983.
- KAPLAN, Ann E. (ed.). *Women in Film noir*. London: British Film Institute, 1998.
- KEESEY, Douglas. *Neo-Noir: Contemporary Film noir from Chinatown to the Dark Knight*. Harpenden: Kamera Books, 2010.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- KRUTNIK, Frank. *In a Lonely Street: Film noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge, 1991.
- LANE, Anthony. "Nightcrawler". *The New Yorker*. 3 Novembro 2014. Web. 29 Agosto 2017.
- LASKODI, Ryan. "Special Review: Nightcrawler". *OneFilmAtATime.wordpress.com*. 3 Novembro 2014. Web. 29 Agosto 2017.
- LE, Sarah. "10 Los Angeles film locations that make *Nightcrawler* so dangerously real". 25 Fevereiro 2015. Web. 20 Junho 2017.
- LIM, Dennis. "Cannes Q. and A.: Driving in a Noir L.A.". *Arts Beat, The New York Times*. 2011. Web. 27 Março 2017.
- LUHR, William. *Film noir*. London: Willey-Blackwell, 2012.
- MARTIN, Richard. *Mean Streets and Raging Bulls: The Legacy of Film noir in Contemporary American Cinema*. Lanham, MD/London: The Scarecrow Press, Inc., 1999.
- MAILER, Norman. *The American Dream*. New York: Dial Press, 1965.
- MEEHAN, Paul. *Tech-Noir: The Fusion of Science Fiction and Film noir*. Jefferson, NC/London: MacFarland & Company, 2008.
- MUNBY, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- NAREMORE, James. *More Than Night: Film noir in its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.

- NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Covilhã: Livros LabCom, 2010.
- O'CALLAGHAN, Paul. "Where to begin with neo-noir". *British Film Institute*. N.d. Web. 26 Janeiro 2016.
- PARK, William. *What is Film noir?* Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.
- PETTEY, Homer B. & R. Barton Palmer (eds.), *International Noir*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- PLACE, J. A. & L. S. Peterson. "Some Visual Motifs of Film noir", in A. Silver & J. Ursini (eds) *Film noir Reader*. New York: Limelight, 64-75, 1974.
- PORFIRIO, Robert. *The Dark Age of American Film: A Study of American Film noir (1940-1960)*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- RABINOWITZ, Paula. *Black & White & Noir: America's Pulp Modernism*. New York: Columbia University Press, 2002.
- RICHARDSON, Michael. *Otherness in Hollywood Cinema*. New York/London: Continuum, 2010.
- RICH, B. Ruby. "Dumb Lugs and Femme Fatales", in *Sight & Sound*. Vol. 5 Issue 11, p.6, Novembro 1995.
- ROBSON, Eddie. *Film noir*. London: Virgin Books Ltd, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo É um Humanismo*. Rio de Janeiro: Universo Vozes, 2012.
- SCHRADER, Paul. "Notes on Film noir", in R. Barton Palmer (ed.) *Perspectives on Film noir*. New York: G. K. Hall, 99-109, [1972] 1996.
- SCHWARTZ, Ronald. *Neo-Noir: The New Film noir Style from Psycho to Collateral*. Laham, MD, Toronto/Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005.
- SHEARER, Lloyd. "Crime Certainly Pays on the Screen", in A. Silver & J. Ursini (eds.), *Film noir Reader 2*. New York: Limelight, 9-13. [1945] 1999.
- SHEPPARD, Richard. "German Expressionism", in Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism, 1890-1930*. London: Penguin, 274-91, 1976.
- SILVER, Alain e Elizabeth M. Ward (eds.). *Film noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: Overlook Press, 1992.
- SILVER, Alain e James Ursini (eds.). *Film noir Reader 2*. New York: Limelight Editions, 1999.
- SOBCHACK, Thomas. "Genre Film: A Classical Experience", in *Literature/Film Quarterly* 3, 196-204, 1975.

- SOKEL, Walter. *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1959.
- SPENGLER, Oswald. *The Decline of the West*. New York: Alfred A. Knopf, 1926.
- SPICER, Andrew. *Historical Dictionary of Film noir*. Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 2010.
- TASKER, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. New York and London: Routledge, 1993.
- TELOTTE, J. P. *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film noir*. Urbana e Champaign: University of Illinois Press, 1983.
- TOBIAS, Scott. "Interview: Nicolas Winding Refn". *The AV Club*. 15 Setembro 2011. Web. 20 Junho 2017.
- TODOROV, Tzvetan. *Genres in Discourse*. Trans. Catherine Porter. New York: Cambridge University Press, 1990.
- VARY, Adam B. "How 'Nightcrawler' Pulled Off That Amazing Car Chase". *BuzzFeed News*. 1 Novembro 2014. Web. 20 Junho 2017.
- VERNET, Marc. "Film noir on the Edge of Doom" in Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir: A Reader*. London: Verso. 1-31, 1993.
- VICARI, Justin. *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art: A Critical Study of the Films*. Jefferson/NC: McFarland & Company, 2014.
- WELLEK, René & Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, 1977.
- WHITNEY, John S. "A Filmography of Film noir", in *Journal of Popular Film* 5. 321-71, 1976.

## Filmografia Principal

*Drive*. Dir. Nicolas Winding Refn. Marc Platt, Adam Siegel, Gigi Pritzker, Michel Litvak, John Palermo; Bold Films, OddLot Entertainment, Marc Platt Productions e Motel Movies, 2011.

*Nightcrawler*. Dir. Dan Gilroy. Michel Litvak, Jake Gyllenhaal, David Lancaster, Jennifer Fox e Tony Gilroy; Bold Films, 2014.

## Filmografia

*Alphaville*. Dir. Jean-Luc Godard. André Michelin; Rialto Pictures, 1965.

*Angel Heart*. Dir. Alan Parker. Alan Marshall e Elliott Kastner; Carolco Pictures, 1987.

*Badlands*. Dir. Terrence Malick. Terrence Malick e Edward R. Pressman, 1973.

*Bande à Part*. Dir. Jean-Luc Godard. Anouchka Films e Orsay Films, 1964.

*Basic Instinct*. Dir. Paul Verhoeven. Alan Marshall; Carolco Pictures e StudioCanal, 1992.

*La Bête Humaine*. Dir. Jean Renoir. Raymond Hakim e Robert Hakim; Paris Film, 1938.

*The Big Lebowski*. Dir. Joel Coen. Ethan Coen; Working Title Films, 1997.

*Black Angel*. Dir. Roy William Neill. Tom McKnight e Roy William Neill; Universal Pictures, 1946.

*Blade Runner*. Dir. Ridley Scott. Michael Deeley; The Ladd Company e Shaw Brothers, 1982.

*Blood Simple*. Dir. Joel Coen. Ethan Coen; River Road Productions e Foxton Entertainment, 1984.

*The Blue Dahlia*. Dir. George Marshall. John Houseman, 1946.

*Blue Velvet*. Dir. David Lynch. Fred Caruso, 1986.

*Body Heat*. Dir. Lawrence Kasdan. Fred T. Gallo, Robert Grand e George Lucas; The Ladd Company, 1981.

*The Bone Collector*. Dir. Philip Noyce. Martin Bergman, Michael Bergman, Loius A. Stroller e Dan Jinks, 1999.

*Bonnie & Clyde*. Dir. Arthur Penn. Warren Beatty, 1967.

*Boomerang!* Dir. Elia Kazan. Loius De Rochemont; Twentieth Century Fox Film Corp, 1947.

*Bound.* Dir. Larry e Andy Wachowski. Stuart Boros e Andrew Lazar; Dino De Laurentiis Company e Spelling, 1996.

*Breathless.* Dir. Jean-Luc Godard. Georges de Beauregard, 1960.

*Broadcast News.* Dir. James L. Brooks. James L. Brooks; Gracie Films, 1987.

*Bronson.* Dir. Nicolas Winding Refn. Rupert Preston e Danny Hansford; Aramid Entertainment, Str8jacket Creations, EM Media, 4DH Films e Perfume Films, 2009.

*Bullets or Ballots.* Dir. William Keighley. Louis F. Edelman; First National Pictures, 1936.

*Call Northside 777.* Dir. Henry Hathaway. Otto Lang, 1948.

*Cape Fear.* Dir. J. Lee Thompson. Sy Bartlett; Melville Productions e Talbot Productions, 1962.

*La Chienne.* Dir. Jean Renoir. Pierre Braunberger e Roger Richebé; Les Etablissement Braunberger-Richebé, 1931.

*Chinatown.* Dir. Roman Polanski. Robert Evans; Paramount-Penthouse, Long Road Productions e Robert Evans Company, 1974.

*Collateral.* Dir. Michael Mann. Michael Mann e Julie Richardson; Parkes/MacDonald Productions e Edge City, 2004.

*Criss Cross.* Dir. Robert Siodmak. Michael Kraike; Universal Pictures, 1949.

*The Dark Past.* Dir. Rudolph Maté. Buddy Adler, 1948.

*Le Dernier Tournant.* Dir. Pierre Chenal. Gladiator Productions, 1939.

*Detour.* Dir. Edgar G. Ulmer. Leon Fromkess; PRC Pictures, 1945.

*Devil in a Blue Dress.* Dir. Carl Franklin. Jesse Beaton e Gary Goetzman, 1995.

*D.O.A.* Dir. Rudolph Maté. Leo C. Popkin; Harry Popkin Productions e Cardinal Pictures, 1950.

*Double Indemnity.* Dir. Billy Wilder. Joseph Siström; Paramount Pictures, 1944.

*The Driver.* Dir. Walter Hill. Lawrence Gordon; EMI Films, 1978.

*Farewell, My Lovely.* Dir. Dick Richard. Elliot Kastner, Jerry Bruckheimer e George Pappas; ITC Entertainment, 1975.

*Fargo.* Dir. Joel Coen. Ethan Coen; PolyGram Filmed Entertainment e Working Title Films, 1996.

*Fear X.* Dir. Nicolas Winding Refn. Moviehouse Entertainment, 2004.

*Die Freulose Gasse.* Dir. G.W. Pabst. Sofar-Film, 1925.

*G-Men.* Dir. William Keighley. Louis F. Edelman e Hal B. Wallis, 1935.

*Goodfellas.* Dir. Martin Scorsese. Irwin Winkler, 1990.

*The Great Train Robbery.* Dir. Edwin S. Porter. Edwin S. Porter; Warner Bros, 1903.

*The Grifters.* Dir. Stephen Frears. Martin Scorsese, Robert A. Harris e Jim Painten; Cineplex Odeon Films, 1990.

*High Sierra.* Dir. Raoul Walsh. Mark Hellinger, 1941.

*I am the Law.* Dir. Alexander Hall. Columbia Pictures, 1938.

*The Insider.* Dir. Michael Mann. Michael Mann e Pieter Jan Brugge; Touchstone Pictures, Spyglass Entertainment e Forward Pass, 1999.

*Jackie Brown.* Dir. Quentin Tarantino. Lawrence Bender; A Band Apart, Mighty Mighty Afrodite Productions e Lawrence Bender Productions, 1997.

*Jessica Jones.* Dir. Melissa Rosenberg. Tim Iacofano; Marvel Television, 2015.

*Le Jour se Lève.* Dir. Marcel Carné. Robert e Raymond Hakim, 1939.

*Das Kabinett des Dr. Caligari.* Dir. Robert Wiene. Rudolf Meinert e Erich Pommer, 1919.

*The Killers.* Dir. Robert Siodmak. Mark Hellinger; Mark Hellinger Productions, 1946.

*Kiss Kiss Bang Bang.* Dir. Shane Black. Joel Silver; Silver Pictures, 2005.

*L.A. Confidential.* Dir. Curtis Hanson. Arnon Milchan, Curtis Hanson, Michael Nathanson e David L. Wolper; Regency Enterprises e The Wolper Organization, 1997.

*Lady in the Lake.* Dir. Robert Montgomery. George Haight, 1947.

*The Lady from Shanghai.* Dir. Orson Welles. Orson Welles; Mercury Productions, 1948.

*The Last Seduction.* Dir. John Dahl. Jonathan Shestack, 1994.

*Laura.* Dir. Otto Preminger. Otto Preminger, 1944.

*Der Letzte Mann.* Dir. F.W. Murnau. Erich Pommer; UFA, 1924.

*Little Ceaser.* Dir. Mervyn LeRoy. Hal B. Wallis e Darryl F. Zanuck; First National Pictures, 1930.

*The Long Goodbye.* Dir. Robert Altman. Elliott Kastner e Jerry Bick, 1973.

*Lost Highway.* Dir. David Lynch. Mary Sweeney, Tom Sternberg e Deepak Nayar; Ciby 2000 e Asymmetrical Productions, 1997.

*The Maltese Falcon.* Dir. John Huston. Warner Bros, 1941.



*The Man Who Wasn't There*. Dir. Joel Coen. Ethan Coen; Working Title Films, Gramercy Pictures, Good Machine, Mike Zoss Productions e Constantin Film, 2001.

*Marlowe*. Dir. Paul Bogart. Sidney Beckerman e Gabriel Katzka, 1969.

*Mortal Thoughts*. Dir. Alan Rudolph. Taylor Hackford e Stuart Benjamin, 1991.

*Mulholland Drive*. Dir. David Lynch. Neal Edelstein, Tony Krantz, Michael Polaire, Alain Sarde e Mary Sweeney; Les Film Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., Canal+ e The Pictures Factory, 2001.

*Mulholland Falls*. Dir. Lee Tamahori. Lili Fini Zanuck e Richard D. Zanuck; Metro-Goldwyn-Mayer, PolyGram Filmed Entertainment e The Zanuck Company, 1996.

*Murder, My Sweet*. Dir. Edward Dmytryk. Adrian Scott, 1944.

*My Name is Julia Ross*. Dir. Joseph H. Lewis. Wallace MacDonald; Columbia Pictures, 1945.

*The Naked City*. Dir. Jules Dassin. Mark Hellinger; Mark Hellinger Productions, 1948.

*Natural Born Killers*. Dir. Oliver Stone. Jane Hamsher, Don Murphy e Clayton Townsend; Regency Enterprises, 1994.

*The Neon Demon*. Dir. Nicolas Winding Refn. Lene Børglum e Nicolas Winding Refn; Wild Bunch, Gaumont, Space Rocket Nation, Vendian Entertainment, Bold Films e Danish Film Institute, 2016.

*Network*. Dir. Sidney Lumet. Howard Gottfried e Fred C. Caruso, 1976.

*Only God Forgives*. Dir. Nicolas Winding Refn. Lene Børglum, Sidonie Dumas e Vincent Maraval; Gaumont, Wild Bunch, Space Rocket Nation, Motel Movies, Motel Movies e Bold Films, 2013.

*Out of the Past*. Dir. Jacques Tourneur. Warren Duff; RKO Radio Pictures, 1947.

*Phantom Lady*. Dir. Robert Siodmak. Joan Harrison; Universal Pictures, 1944.

*Pitfall*. Dir. André De Toth. Samuel Bischoff; Regal Films, 1948.

*Point Blank*. Dir. John Boorman. Judd Bernard e Robert Chartoff; Judd Bernard-Irwin Winkler Productions, 1967.

*The Postman Always Rings Twice*. Dir. Tay Garnett. Carey Wilson, 1946.

*The Public Enemy*. Dir. William A. Wellman. Darryl F. Zanuck; Warner Bros, 1931.

*Pulp Fiction*. Dir. Quentin Tarantino. Lawrence Bender; A Band Apart e Jersey Films, 1994.

*Pusher*. Dir. Nicolas Winding Refn. Martin Abildgaard, Henrik Danstrup, Teddy Gerberg e Peter Aalbæk Jensen; Balboa Entertainment, 1996.

*Pusher II: With Blood on my Hands*. Dir. Nicolas Winding Refn. Nicolas Winding Refn, Johnny Andersen e Henrik Danstrup; Billy's People e Nordisk Film, 2004.

*Pusher 3*. Dir. Nicolas Winding Refn. Johnny Andersen, Henrik Danstrup, Mikkel Berg, Kim Magnusson, Kenneth D. Plummer e Rupert Preston, 2005.

*Racket Busters*. Dir. Lloyd Bacon. Samuel Bischoff; Cosmopolitan Productions, 1938.

*Reservoir Dogs*. Dir. Quentin Tarantino. Lawrence Bender; Live American Inc. e Dog Eat Dog Productions, 1992.

*Risky Business*. Dir. Paul Brickman. Jon Avnet e Steve Tisch; Geffen Pictures, 1983.

*Robocop*. Dir. Paul Verhoeven. Arne Schmidt, 1987.

*Le Samourai*. Dir. Jean-Pierre Melville. Eugène Lépicié; Filmel, Compagnie Industrielle et Commerciale, Cinématographe e Fida Cinematografica, 1967.

*Scarlet Street*. Dir. Fritz Lang. Walter Wanger e Fritz Lang; Walter Wanger Productions, Fritz Lang Productions e Diana Production Company, 1945.

*Seven*. Dir. David Fincher. Arnold Kopelson e Phyllis Carlyle, 1995.

*Shaft*. Dir. Gordon Parks. Joel Freeman, 1971.

*Somewhere in the Night*. Dir. Joseph L. Mankiewicz. Anderson Lawler, 1946.

*Sorry Wrong Number*. Dir. Anatole Litvak. Anatole Litvak e Hal B. Wallis; Hal Wallis Productions, 1948.

*Stormy Monday*. Dir. Mike Figgis. Nigel Stafford-Clark e Alan J. Wands, 1988.

*Sunset Boulevard*. Dir. Billy Wilder. Charles Brackett; Paramount Pictures, 1950.

*Taxi Driver*. Dir. Martin Scorsese. Julia Phillips e Michael Phillips; Bill/Phillips e Italo-Judeo Productions, 1976.

*The Terminator*. Dir. James Cameron. Gale Anne Hurd; Hemdale, Pacific Western Productions e Cinema '84, 1984.

*Thief*. Dir. Michael Mann. Jerry Bruckheimer e Ronnie Caan, 1981.

*Touch of Evil*. Dir. Orson Welles. Albert Zugsmith; Universal Pictures, 1958.

*True Confessions*. Dir. Ulu Grosbard. Robert Chartoff e Irwin Winkler, 1981.

*Underworld*. Dir. Josef von Sternberg. Hector Turnbull e B. P. Schulberg, 1927.

*The Usual Suspects*. Dir. Bryan Singer. Kenneth Kokin, Michael McDonnell e Bryan Singer. Bad Hat Harry Productions, Blue Parrot e Spelling Films International, 1995.

*White Heat*. Dir. Raoul Walsh. Louis F. Edelman, 1949.

*The Woman in the Window*. Dir. Fritz Lang. Nunnally Johnson; International Pictures, 1945.

*You Only Live Once*. Dir. Fritz Lang. Walter Wanger, 1937.